

المكتبة الثقافية

٣٤٣

المذاهب الأدبية

من الكلاسيكية إلى العبتية

د. نبيل راغب



المكتبة الوطنية المصرية للكتاب

٢٤

مكتبة الجامعة الأردنية
رقم التسلسل ٢٢٧٠٠٣
رقم التصنيف
التاريخ ٢٠ فبراير ١٩٨٢

المقابلة البيولوجية

الإهداء

✓
✓
✓
الى الببل الذي يملأ بيتي تفريداً
الى زوجتي
أهدى هذه الدراسة

نبيل

مقدمة

هذه الدراسة عبارة عن محاولة لتحديد مفاهيم المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات الأدبية والنقدية المختلفة حتى تمكن القارئ العادي غير المتخصص من استيعابها في يسر وبساطة بعيدا عن تعقيدات المتخصصين المتعمقين حتى يزداد تذوقه وتمعنه بالأعمال الأدبية التي يقرأها بحيث يضعها في إطارها الصحيح من التقاليد والخلفية النقدية ويدرك السبب الكامن وراء اتباع الأديب لأسلوب معين في تكوينه لعمله الأدبي وبالتالي فإنه يعرف لماذا تنصرف الشخصية بهذه الطريقة ولماذا تسير الأحداث في هذا المجرى . والمعروف أن تحديد المفاهيم العامة هو أول خطوة لارضاء التذوق الفني على أساس علمي دون الدخول في متاهات التعميم وغموضه ، ونظرا لأن هذه المفاهيم استطاعت أن تتسلل الى كل الآداب المعاصرة دون استثناء ومنها -

الأدب العربي المعاصر بالطبع بحيث أصبحنا نستعمل هذه الألفاظ والمفاهيم بلا حرج وأحيانا بلا تحديد ، فانه من المفيد بل من الضروري أن نتعرض لهذه المذاهب الأدبية بالدراسة والتحليل حتى يستفيد القارئ العربي ويتضاعف استمتاعه بالأعمال الأدبية التي يقبل على قراءتها .

والكتاب لا يلتزم بالدراسة الأدبية المجردة ولكنه يربط المذاهب العالمية للأدب بالفنون التشكيلية والفلسفة والمنطق والعلوم الحديثة مثل علم النفس وعلم الجمال وعلم الأحياء والاجتماع والسياسة والاقتصاد بحيث تبدو العلاقة العضوية بين المذهب الأدبي والخلفية السياسية والاجتماعية المعاصرة له ، لأن الأدب نسيج حي يستمد أصوله من الحياة ثم يفصل عنها مكونا عالمه الخاص به ، ولكي يستوعب القارئ هذا العالم الخاص وأخياة الخافلة فلا بد أن يتمكن من الحس النقلي الذي يمنحه بعدا في النظرة وشموها في الاستيعاب ، وتحليل المذاهب الأدبية والاتجاهات النقدية من العوامل الهامة في تربية مثل هذا الحس النقدي .

ولا يعني أن هذه المذاهب الأدبية عبارة عن تقنيات مفروضة على القارئ حتى يتذوق العمل الأدبي في ضوء معين ، ولكنها مجرد علامات على الطريق تزيد من استمتاعه وتعمق بصيرته ، لأن الأدب بطبيعته كائن حي لا يمكن أن يخضع لمقاييس ثابتة أو أن يصب في قوالب صماء ، ولذلك فانه من المعتاد أن نجد عملا أدبيا واحدا يشتمل على عديد

من المذاهب والاتجاهات الأدبية التي قد تحمل فيما بينها الكثير من التناقض والتضاد كالاتجاه المثالي والواقعي مثلا عندما يجتمعان في عمل واحد ، ولا يعني أن هذا العمل مفكك من الداخل لأنه يجمع هذه التناقضات ، بل العكس هو الصحيح ، لأن ذلك يدل على ثراء العمل الأدبي وخصوبته ، فالأديب عندما يبدأ في تكوين عمله وتشكيله ، لا يفكر على الإطلاق انه سوف يطبق اتجاهات مذهب معين على عمله ، لأن هذا سيتحول عمله الى مجرد تطبيق ممسوخ وشائه لمبادئ هذا المذهب واتجاهاته لكن روح العصر والتأثير والتأثر بالأعمال السابقة والمعاصرة ، والمجتمع الذي يعيش فيه الأديب ، كل هذه العناصر هي التي تؤثر في الأديب سواء بطريقة واعية أو غير ذلك ، ومن الواضح أن معظم الاتجاهات والمفاهيم والمذاهب الأدبية قد ارتبطت بعصور معينة لأنها عبارة عن بلورة أدبية لمناخ العصر نفسه ، وإذا حدث أحياء لمذهب أدبي قديم فعالبا ما يكون مناخ عصره قد عاد الى الحياة وفرض نفسه أسلوب جديد .

هذه الدراسة لا تكتفي بالتعريف بمذاهب الأدب العالمي أدبيا وتاريخيا وفلسفيا فقط ولكنها تحاول الاطلاع عليها من وجهة نظر النقد الحديث الذي ينظر الى الخلق الأدبي من نواح ثلاث : العمل الأدبي في حد ذاته كخلق فني وليس مجرد التعبير عن شيء خارج عنه ، والعمل الأدبي في علاقته بالأديب ، والعمل الأدبي في علاقته بالقارئ .

في ضوء هذه النواحي الثلاث تتعرض هذه الدراسة للمذاهب الأدبية بالتحليل ، فهي ليست مجرد عرض تاريخي لبداياتها وتطورها واستمرارها أو اندثارها ، ولكنها محاولة تؤكد أن الأدب مهما اختلفت مذاهبه وتعارضت وتناقضت فإن جوهره واحد ، فهو تجسيد للكيان الروحي للإنسان وبلورة له بحيث يمكنه من التعرف على ذاته بطريقة صحيحة وأسلوب موضوعي بعيدا عن دائرة ذاته الضيقة وانطلاقا الى آفاق الفن الرحبة ، وهذا التعدد في المذاهب والحركات الأدبية يؤكد الثراء الغصبي الذي يشكل طبيعة الأدب ، ولعل هذا التعدد في المذاهب الأدبية يرجع الى أن موقف الأديب من عصره يتشكل طبقا للمناخ الحضاري والثقافي والفكري لمجتمعه خاصة وعالمه المعاصر عامة ، وهو موقف يتراوح بين التأييد المطلق لانجازات العصر والرفض الكامل لها لدرجة الرغبة في عدم الانتماء الى المجتمع والعصر في آن واحد ، وموقف الأديب من عصره موقف مركب ومعقد ، فهو ابن عصره وفي نفس الوقت يريد أن يقوم بدور الريادة فيه عن طريق الخروج عن حدوده التقليدية والقاء نظرة موضوعية وجديدة عليه .

وهذا الموقف الأدبي لا يعتمد على التأثير وحده أو التأثير وحده ولكنه مزيج عجيب من الاثنين بحيث يستحيل الفصل في بعض الأحيان بينهما ومعرفة حدود هذا من ذلك ، ولكن من الملاحظ أنه لا يوجد الأديب الذي يمكنه انشاء مذهب أدبي مستقل لوحده ، بل غالبا ما يتركز دور

الريادة الذي يقوم به في أن دوره التاريخي يأتي فوق قمة الموجة السائدة ، ولا يعني هذا أنه مجرد راكب للموجة ولكنه متفاعل معها يتأثر بها ويمنحها من قوة الدفع ما تتيحه له ثقافته وسعة أفقه وقدرته على الرؤية البعيدة والعنيفة . هذه الموجة أو المدرسة الأدبية نتيجة طبيعية لعوامل سبقت في الزمن لكنها ظلت تتجمع وتتقارب بحكم التجاوب والتجاذب بينها الى أن تحولت الى قوة دفع قادرة على حركة المد التي تصل الى قمتهما عند ما تتشكل المدرسة الأدبية وتتبلور ملامحها بحيث يمكن التعرف عليها كمذهب جديد له خصائصه المميزة .

وبحكم أن فكر الأديب نتاج عصره فإنه يستلهم جذوره من العوامل التي يميل إليها فكره ووجدانه وبذلك يتجاوب مع الموجة أو المذهب الجديد . وكلما كانت ثقافته أصيلة وواعية وراسخة كان قادرا على التحكم في موقعه أعلى الموجة وبالتالي يتحول الى رائد للمدرسة الأدبية كلها ، وهي مدرسة ساهم في ارساء تقاليدها وسلاسلها على تشكيل خصائصها المميزة ولكنه لم يخلقها من العدم لأنها النتيجة الطبيعية بل الحتمية لما سبقها من أفكار وتيارات واتجاهات ، ولو لم يساهم هذا الأديب في الحركة وقصرت ثقافته عن مداهم بحركة الدفع اللازمة فسوف تتمكن الحركة أو المذهب من خلق أديب آخر يقوم بهذه المهمة وهكذا .

ودور الريادة الأدبية يحتم استيعاب أبعاد العصر واتجاهاته وبعد ذلك يأتي التأييد أو الرفض طبقا لمفهوم

الأديب لعصره ورغبته في تطوير الإنسان المعاصر ، والمذهب الأدبي عبارة عن منهج أدبي جديد لرؤية هذا الإنسان المتطور دوما رغم أن جوهره واحد ، ومختلف المذاهب الأدبية التي قد تبدو على طرفي نقيض مثل الكلاسيكية والرومانسية مثلا هي في واقعها ارهاص احداها للآخرى وهكذا ، فالتناقض بينهما ظاهري فقط ، فالمذاهب الأدبية المتعاقبة امتداد طبيعي ضمن سلسلة طويلة تسير موازية للفكر الإنساني ، ونسبية النظرة الى العصر والمجتمع والحضارة والثقافة هي التي قد توحي بوجود مثل هذا التناقض ، والمذاهب الأدبية على اختلاف أنواعها وأهدافها وعصورها عبارة عن بلورة للدور الذي يلعبه الأديب في مجتمعه وعصره .

وهذه المذاهب الأدبية ليست مجرد قوالب صماء تفرض قسرا على العمل الأدبي ، بل العكس هو الذي يحدث لأن العمل الأدبي الناضج هو الذي يفرض نفسه على المذهب الأدبي السائد بل يصبح اضافة جديدة اليه لأنه يوسع من رقعته الأدبية بحيث يتحول الى نسيج حي متجدد . فالمذاهب الأدبية مفيدة عندما تكون في خدمة التشكيل الفني للعمل الأدبي ، وكلما كان المذهب أصيلا فانه قادر على الاضافة والتجديد وليس التكرار والتقليد .

والمدرسة الحديثة في النقد تؤمن بأن الأدب - مهما اختلفت مذاهبه - فانه يجب ألا يتغلى عن وظيفته الحيوية

التي تنظم النزعات الفردية سواء للأديب أو للقارئ بحيث تتحول الى شكل جمالي متعارف عليه ويستمتع به أكبر عدد من الناس ، وليس الأدب مجرد تقليد مذاهب قديمة أو مجرد تسجيل للشعطات الخيالية للأفراد ، لأنه التجربة النفسية التي تحرك داخل الإنسان أنبل الدوافع وأسمى الاحساسات .

د . نبيل راغب

الكلاسيكية

كان أول من استعمل لفظ الكلاسيكية الكاتب
اللاتيني أولوس جيليموس في القرن الثاني الميلادي في
« ليالي أثينا » عندما صك تعبير الكاتب الكلاسيكي كاصطلاح
مضاد للكاتب الشعبي أي أنه كان يقصد به الكاتب
الارستقراطي الذي يكتب من أجل الصفوة المثقفة والموسرة،
ولكن الاصطلاح أصبح عاما وعامضا لمدة قرون عديدة
تالية . بحيث قصد به الكاتب أو العمل الأدبي الذي
يستحق الدراسة العملية الجادة في الكليات والأكاديميات
ولا تتأثر قيمته الفنية بمرور الأيام وتوالي الحقب ، وقد
شاع هذا المضمون في العصور الوسطى وقطالع عصر
النهضة الأوروبية بحيث انتقل الاصطلاح الى كل لغات
أوروبا دون استثناء .

وقد أكد دارسو الانسانيات في عصر النهضة أن

الأعمال الأدبية والفنية التي ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكية هي الأعمال اليونانية والرومانية القديمة فقط، لأنها الوحيدة التي ترتفع إلى مستوى التراث الإنساني بحكم الأرستقراطية الفكرية الراقية التي نبعت منها ، ولكن هذا المفهوم الطبقي الضيق للتراث الأدبي لم يصمد لاختيار الزمن ، لأن التراث الشعبي والفولكلوري استطاع أن ينتج من الروائع الأدبية الخالدة ما جعله يدخل المدرسة الكلاسيكية عن أوسع أديانها ، وتطور بذلك مفهوم الكلاسيكية - سواء القديمة أو الحديثة منها - بحيث أصبح ينطبق على كل أدب يبلور المثل الإنسانية الخالدة المتمثلة في الحق والخير والجمال ، وهي المثل التي لا تتغير باختلاف المكان أو الزمان أو الطبقة الاجتماعية ولذلك انفصل المفهوم الأصل للكلاسيكية عن الكلاسيكية العالمية السائدة الآن لأنه لم يعد مرتبطاً بطبقة اجتماعية معينة. رغم أن بعض النقاد المعاصرين من أمثال أرفنج بابيت ما زال يعتقد أن الكلاسيكية معناها التصنيف والانتماء إلى اتجاه معين .

الزمن

التقاليد والتقليد

وقد حاول كل نقاد المدرسة الكلاسيكية تأكيد الفكرة التي تقول أن الكاتب الكلاسيكي هو من يسير على نهج من سبقوه وأرسوا التقاليد الأدبية بحيث يتركز إنجازهم في الإضافة وليس في الهدم أو التغيير ، ومعنى ذلك أنهم يناقضون أنفسهم إذ أنهم ينادون بأن المصدر الرئيسي

للكلاسيكية الأدبية هو الأدب الإغريقي القديم ، بينما نجد أن أدباء الإغريق لم يقلدوا أحداً لسبب بسيط هو أن أحداً لم يسبقهم في هذا المضمار ، ولذلك جاء أدبهم خالداً قريباً لأنه بعيد عن التقليد الأعمى للنماذج التي سبقتهم ، أما الكتاب اللاتين فجاء أدبهم أقل في المرتبة لأنهم وقعوا في محاذير التقليد الساذج للأدب الإغريقي ، وكوفي هذا يقول الناقد المعاصر ت. س. اليوت أن الكلاسيكية الحديثة (تعني إرساء التقاليد الأدبية التي تساعد الموهبة الأدبية الفردية على الانطلاق بأسلوب منظم ومنهج علمي) بحيث يركز الأدب على خلفيه عريضة من التقاليد ، وبذلك يقيم عمله على أساس صلب ، وهذا العمل الجديد بمثابة توسيع رقعة هذه الخلفية من التقاليد فمهمة كل أديب هي الإضافة إلى هذه الرافعة وليس مجرد إخراج صور مكررة. ونسخ باهتة للأعمال الأدبية التي سبقته ، وإذا كان الأدب في حاجة إلى هذه التقاليد الأدبية لشق مجراه الطبيعي ، فإنه لا يحتمل في نفس الوقت أية محاولة للتقليد أو التكرار ، فشتان بين التقاليد والتقليد .

ولذلك فالكلاسيكية الحديثة تقع على طرفي نقيض من الكلاسيكية القديمة التي دفعت الكتاب والشعراء اللاتين إلى تقليد الإغريق بحيث نجد فيرجيوس مقلداً لهوميروس وثيراكريتاس . وهوارس مقلداً لشعراء الإغريق الغنائيين وشيشرون مقلداً لخطباء الإغريق وفلافيوس ، وتاكيثوس وأوفيدوس مقلدين لمدرسة الاسكندرية وهكذا .

وتعد مدرسة الاسكندرية القديمة أصدق مثال على الكلاسيكية التقليدية التي تنحصر في تقليد وبلورة ما أنجزه القدماء وخاصة الاغريق دون محاولة الابتكار الجديد ، ولذلك فهي مدرسة للمدرسة اللغوية والتحليل الأسلوبى والمجهود المتأنى لاستخراج القواعد الكامنة وراء الأعمال الكلاسيكية وليست مدرسة فنية أو أدبية تسعى الى خوض مجالات جديدة واستكشاف أشكال مستحدثة وهم فى هذا يقتربون من الأدب اللاتينى الذى حرص على أن يكون مجرد صدى للأدب الاغريقى . ولذلك فان آثار مدرسة الاسكندرية القديمة - التى ترعرعت فى عهد البطالسة - لم تكن بعيدة وعميقة لأنها التزمت بالمفهوم الضيق للكلاسيكية القديمة ولم تحاول التفريق بين التقليد والتقليد .

لكن هذا المفهوم التقليدى اندثر بفعل المحاولات التى قام بوكاتشيو فى ايطاليا فى منتصف عصر النهضة الأوروبية . فهو لم يكن شاعرا مثل أدباء الاغريق أو الرومان ، ومع ذلك فقد سعى الى إخضاع القواعد اللاتينية للمهجات الدارجة بحيث ألغى تلك الهوة الفاصلة بين اللاتينية الأرستقراطية واللاتينية العامة الشعبية وبعده جاء بترارك وبيمبو وتمكنوا من التحكم فى وجدان الشعب لدرجة أنهم أصبحوا كتابه وأدباءه القوميين والكلاسيكيين بدلا من الأدباء اللاتينيين من أمثال فيرجيل

وشيشيرون ، واللغة الايطالية المعاصرة والكلاسيكية تعود فى أصولها ومنابعها الى كل من بترارك وبوكاتشيو ، ولكن الطبقات الارستقراطية فى ذلك العهد لم ترحب بمحاولات بوكاتشيو وبترارك كثيرا عن طريق تمسكها بالأدب الاغريقى والرومانى وخاصة الشعر الرعوى والتعليمى والكوميديا والمأساة والملحمة ، وقد حاولت هذه الطبقات فرض التقليد على كل من اريوسستو فى قصص الفروسيه ، وترسيمينو فى ملاحمه الشعريه . كما أجبرت استيلوفيرتو على كتابة كتاب مشابه لكتاب «فن الشعر» لأرسطو . ولكنها كانت مجرد محاولات تقليد باهتة لم تصمد لاختبار الزمن ، بينما صمدت محاولات بوكاتشيو وبترارك وبيمبو لأنهم لم يستمعوا الا الى نداء الفنان المنطلق داخلهم وأصبحوا من أعظم الكتاب الكلاسيكيين . بينما تراجع الى الظل كل من حاول التقليد الأعمى للكلاسيكيين القدامى .

الاتجاه الفرنسى

وفى القرن السابع عشر تبنت الارستقراطية الفرنسية نفس الاتجاه الذى كان سائدا قبل ذلك فى ايطاليا ولكن الفارق الوحيد أن الفرنسيين قلدوا الأدباء اللاتين بينما سار الايطاليون على النهج الاغريقى ، فقد كان راسين يطمح فى أن يصبح مجرد نسخة من الكتاب المسرحى اللاتينى سينيكا وليس نسخة من سوفوكليس

الاغريقي . وقد أحال الأديب الفرنسي بوالو أعماله الى مجرد تطبيقات لما ورد في كتاب فن الشعر للشاعر اللاتيني هوراس .

ولكن كورنى فى المسرح التراجيدى وموليير فى المسرح الكوميدي تمكنا من تحطيم هذا القيد الذى فرضته الكلاسيكية التقليدية على الفن والأدب فى عصرهما ، وقد ووجه مولير فى أول حياته بفشل ذريع لأنه لم يكتف برعصه بتقليد النماذج اللاتينية الكوميديية لبلوتوس وثرناس ، بل اتجه الى نقد المجتمع المعاصر بكل طبقاته وفئاته ، وهو الشيء الذى لم يتعود عليه المجتمع وخاصة الطبقات الارستقراطية التى تعودت على تلقى المدح والثناء ، وليس النقد والهجاء ، ولكن مولير ككل فنان أصيل استطاع أن يرسى قواعد فنه ويفرضها على ذوق الناس بحيث تحول هو نفسه الى كاتب كلاسيكى من الطراز الأول أغرم الكتاب من جميع أنحاء العالم بتقليد مسرحياته الكوميديية التى مازالت تلقى ترحيبا وتجاوبا من كل الناس رغم مرور ما يقرب من أربعة قرون على تأليفها .

الانجليز وشيكسبير

وقد اعتقد النقاد الانجليز ان شكسبير كان عبقرىا بربريا جمع بين الهمجية والرومانسية التى لا تعترف بأية معايير كلاسيكية راسخة ، فقد حطم كل القواعد الكلاسيكية فى المسرح وخاصة تلك التى وردت فى كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، والتى تحتّم عدم المزج بين الشعر

والنثر والتي تفرض عدم المزج بين الكوميديا والمساة فى التراجيديا ، وأيضا تحتّم جعل أحداث المسرحية تدور فى مكان واحد وفى يوم واحد بحيث لا تزيد عن أربع وعشرين ساعة . وأيضا يجب أن تكون العقدة واحدة خالصة من التفرعات الثانوية ، أى التطبيق الحرفى لوحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالوحدات الثلاث وان كان كل من فرانسيس بيكون وبن جونسون قد هاجمّا شكسبير على هذا الأساس فلا يعنى هذا أن شكسبير لم يكن كلاسيكيا بلغة عصره بدليل أنه أخذ معظم مضامينه عن الأدب الاغريقي والرومانى ثم الايطالى وخاصة بترارك ، وكان الدور الخطير الذى لعبه شكسبير فى تطوير مفهوم الكلاسيكية فى عصره أنه وجه الأذهان الى الأدب الايطالى فى العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة ، بحيث خففت حدة الاهتمام بتبني المضامين الاغريقية واللاتينية ، وقد كان هذا واضحا فى الأدب الاسبانى المعاصر لشكسبير ، فقد سمى هذا العصر العظيم بالعصر الكلاسيكى الذى وجه الاهتمام الى الاداب المعاصرة فى ايطاليا ، ثم تحول الى الوطنية والبحث عن الشخصية القومية بعيدا عن التقليد الساذج للنماذج القديمة .

وتحول مفهوم الأدب الكلاسيكى الى ذلك الأدب الذى يبلور كل ما هو عظيم وبناء فى الشخصية القومية بحيث

يخلد على مر الأيام خلود الشخصية القومية نفسها ، وقد برز هذا الشكل واضحا في مسرحيات لوب دي فيجا وروايات سيرفانتس وخاصة دون كيشوت ، ويعتبر النقاد أن هذا كان ايدانا ، حيث الروح الرومانسية وبذر بذورها في الادب العالمي .

القرن الثامن عشر

وبعد القرن الثامن عشر قرن الكلاسيكية المتحدقة في أوربا بأكملها لأنه نشأت طبقة جديدة من المثقفين تركز كل همها في تقليد القدماء وعلى رأسهم أرسطو ، وتحولت الكلاسيكية الى مذهب التحذلق والتصنع وعبادة القديم بحيث لم ينتج عن هذا القرن رائعة من الروائع التي هزت الوجدان الانساني ، ففي فرنسا اطلق الدارسون على القرن الثامن عشر قرن التنوير والنهضة الكلاسيكية ، لأنه القرن الذي أنعم فيه معظم الباحثين في تأليف دائرة المعارف الشهيرة بحيث صرف النظر عن التجديد في الفن الذي تحول الى مجرد قوالب كلاسيكية معروفة تصب فيها جميع المضامين دون استثناء . في إنجلترا نجد نفس الاتجاه ممثلا في الكسندر بوب وجون درايدن ومحاولتهما لاطفاء الشعلة التي أشعلها شكسبير وميلتون ، ونفس الاسلوب اتبع بطريقة أقل نصحا ، ان لم تكن خالية من النضج على الاطلاق في كل من ايطاليا وألمانيا ، وكان النموذج المفضل لكل الدارسين هو كتاب (فن الشعر) للشاعر

اللاتيني هوراس ، فقد كتب جرافينا الايطالي كتاب « مملكة الشعر » على غرارهِ تماما ، ونفس الأمر قام به بوب الانجليزي في مقالته « في النقد » ولوزان الفرنسي في كتابه « عن الشعر » وجوتشيد الألماني في كتابه « الشعر والنقد » .

والأديبان الوحيدان اللذان لم يحاولا التقليد ، بل نظرا الى الكلاسيكية على أنها مجرد تقاليد قد تتبع في حالة فائدتها ، وقد تهمل في حالة قيامها في وجه التطور والانطلاق ، هذان الأديبان كانا جيته وشيللر الالمانيين ، وكان اتجاههما هذا ايدانا بعصر الرومانسية العظيم بامتداد القرن التاسع عشر .

الكلاسيكية المعاصرة

والى رومانسية القرن التاسع عشر يرجع الفضل في توسيع الأفق وتخطيم القوالب الجامدة التي فرضتها الكلاسيكية التقليدية ، وخاصة لمتزمتة التي سادت القرن الثامن عشر ولكنها تطرفت الى النقيض الآخر بحيث استحال الادب في بعض الأحيان الى مجرد شطحات مسجلة على الورق لا تحمل في طياتها أى شكل فني متعارف عليه ، وانعكس ذلك على النقد بحيث نجده الأديب الفرنسي اناتول فرانس يقول ان النقد مجرد مغامرة شخصية ممنوعة بين الروائع الأدبية ، أى أنه لا يخضع

لأي منهج علمي ، ولكن المدرسة الكلاسيكية الحديثة
أو ما يطلق عليها النيوكلاسيكية حاولت أن تنظر إلى
الأمر نظرة تجمع بين الموضوعية الجامدة للكلاسيكية
القديمة والذاتية المتطرفة للرومانسية الجديدة ، وقد
بدأت هذه المدرسة في الظهور في أواخر القرن التاسع
عشر وبلغت قممتها في أعقاب الحرب العالمية الأولى على يد
كل من أرا باوند و ت . س . اليوت و ت . ل . هيوم
وجون كرورانسم وكلاينث بروكس والان تيت و أ .
ريتشاردز وغيرهم من النقاد المعاصرين الذين قالوا بأن
التقاليد الأدبية مقيده عندما تكون في خدمة التشكيل
الفني للعمل الأدبي ، فالتقاليد ليست مجرد قوالب صماء
تفرض قسراً على العمل الفني ، لأن العكس هو الذي يحدث
فالعمل الفني الناضج شكلاً ومضموناً هو الذي يفرض
نفسه على التقاليد ، بل يصبح جزءاً منها لأنه يوسم
من رفعتها وبالتالي تنسج الخلفية الأدبية ، وهذا الاتساع
هو ما نسميه بالتطور الأدبي فالتطور لا يعني أن الآداب
الحديثة أفضل من الآداب السابقة لها ، ولكنه يعني
الإضافة إلى التقاليد الأدبية بحيث تتحول إلى نسج
حي متجدد والموهبة الفردية ليست مجرد شطحات كما
يقول الرومانسيون ، ولكنها ذات علاقة وثيقة وعضوية
وجدلية مع التقاليد الأدبية ، وكلما كانت الموهبة أصيلة
فإنها قادرة على الإضافة والتجديد وليس التقليد والتكرار
ويقصد النقاد المحدثون بالموهبة الأصيلة الاستيعاب

الشامل للتقاليد الأدبية السابقة بحيث تظل كامنة في
الخلفية الفكرية للأديب وتمده بضوء هاد ينير له معالم
الطريق كلما أحس أنه فقد السيطرة على شطحاته العفوية
وانطلاقاته التلقائية ، فالكلاسيكية الحديثة المعاصرة تؤمن
بأن الفن تنظيم للنزعات الفردية بحيث تتحول إلى شكل
جمالي متعارف عليه ويستمتع به أكبر قدر من الناس ،
وليس الفن مجرد تقليد قوالب قديمة أو مجرد تسجيل
للشطحات الخيالية للأفراد ، فهو التجربة النفسية التي
تحرك داخل الإنسان أنبل الدوافع وأسمى الاحساسات

الرومانسية

يرجع أصل كلمة « الرومانسية » الى الكلمة الفرنسية « رومانس » ومعناها قصة أو رواية سواء كانت واقعية أو خيالية ، ولكن الكلمة دخلت الأدب الانجليزى فمفهومها الخيالى فقط فى القرن السابع عشر وأصبحت تعنى كل الأشياء المرتبطة بالخيال الجامع والغراميات الملتهمية ولكن فى القرن الثامن عشر بدأ الناس فى أوروبا ينظرون الى الرومانسية نظرة أكثر احتراما بحيث أصبحت مرتبطة بالتأمل الفلسفى العميق فى الكون والحياة والطبيعة والتفكير الذى تشوبه مسحة من الحزن لادراك الانسان أن القدر يترصص بكل شئ جميل حتى يفنيه . لكن فى عام ١٧٧٦ قام الباحث الفرنسى ليتورنير بالقاء سلسلة محاضرات عن مسرح شكسبير وترجمة مسرحياته الرومانسية الى الفرنسية وكان أول ناقد يستخدم اصطلاح الرومانسية فى النقد

الأدبى ويربطه بالشخصيات التى لا تفكر الا فى نفسها وحياتها وحريتها وحبها حتى لو أدى الأمر الى انتهاء هذه الحياة كما حدث فى مسرحية « روميو وجولييت » . فى نهاية القرن الثامن عشر أصبحت الكلمة شائعة لدرجة أن الأكاديمية الفرنسية أو ما يقابل المجمع اللغوى فى مصر اعترفت بالكلمة وأدخلتها القاموس ، وتطور مفهوم الكلمة فى الأدب الانجليزى فى القرن التاسع عشر الى التغنى بجمال الطبيعة والبعد عن كل مظاهر التعقيد الصناعى والتوتر الحضارى الذى أتى فى أعقاب الانقلاب الصناعى ، وانتقل نفس المفهوم الى الأدب الألمانى ولكن الناقد الألمانى فردريك شليجل كان أول من وضع الرومانسية كنقيض للكلاسيكية ثم تبعته الأدبية الفرنسية مدام دى سستان التى زارت شليجل مرتين فى ألمانيا وكتبت دراسات عن الشعر الألمانى وكانت أول ناقدة تفرق بين الشعر الكلاسيكى والشعر الرومانسى ، وعندما ترجمت كتاباتها الى الانجليزية بدأ الناس يفهمون معنى محدد لكلمة « الرومانسية » ، فبعد أن كانت مجرد كلمة شائعة فى القاموس اليومى بدأت تتبلور فى حركة أدبية ثائرة على التقاليد الادبية القديمة ومؤيدة لكل تجديد وانطلاق فى ميدان الأدب والدراسات الانسانية عامة . ومن الحركة الأدبية توغل مفهوم الرومانسية فى الفنون الجميلة والتطبيقية والسياسة والعقيدة والأخلاق والفلسفة والتاريخ والطبيعة الانسانية .

الحركة الأدبية

وبالرغم من التحديدات السابقة لمفهوم الرومانسية إلا أنه من الصعب إيجاد تعريف شامل لها يرتبط بفترة تاريخية معينة أو منطقة جغرافية محددة ؛ فهي تحتوى على كل تيارات الفكر الانسانى التى سادت أوروبا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ؛ وهذه التيارات كانت تتنوع باختلاف الزمان والمكان والكاتب ؛ بل انها تطورت من مجرد البحث عن أشكال جديدة فى حدود تقاليد واطر قديمة الى ثورة عارمة على كل ما هو قديم ومكرر ؛ وهذه التيارات يمكن تخديدها فقط من خلال الشكل والمضمون واتجاه الكاتب الفكرى ، وعموما فالمضمون الرومانسى يحتوى على الوصف العاشق لجمال المناظر الطبيعية ، والعودة الى عصور الفروسية ، والتغنى بالماضى المجيد للوطن ، وتقدير الفرد كإنسان له كيانه الذى يجب أن يحترم ، وتأييد الفرد فى ثورته ضد المجتمع ، ودراسة الفنون المحلية والشعبية واستخراج الخصائص القومية والتراث الوطنى منها ، وإطلاق قوى العقل الباطن مهما بدت غير معقولة ، وإرتياد الأماكن الغريبة التى تثير فى الانسان أغرب الاحساسات مثل المقابر والحرائب فى ضوء القمر أو الجبال والتلال أثناء الأعاصير ، والاندماج مع عناصر الطبيعة الوحشية .

ولكن أهم خصائص الرومانسية هى الذاتية أو الفردية ، فغالبا ما نجد البطل الرومانسى دائرا داخل

دائرة ذاته المغلقة عليه ، سواء كان مطحونا تحت وطأة الحزن والكآبة والملل أو ثائرا عنيفا ضد ركود المجتمع ، وفى كلتا الحالتين فهو إنسان غامض لا يثق كثيرا فى المنهج العقلانى . فهو يفضل الشعور على الفلسفة ، والعاطفة على المنطق والمثالى على الواقعى ، والأمل على التلاؤم مع الواقع .

ومن جهة التعبير الأدبى فالرومانسية تنادى بتعطيم القواعد والتقاليد القديمة والتركيز على التلقائية والغنائية والتعبير عن الأحلام والكوابيس والغموض وتحويل الأدب الى شعلة هادية للأجيال القادمة وليس مجرد تقليد القوالب القديمة ، ورغم أن التناقض كثيرا ما يطرأ على التيارات الداخلة فى الرومانسية إلا انه يساعد على حيوية الحركة الأدبية وإثرائها بالجديد من الأفكار والمضامين والأشكال التى أعلنها الأدباء الرومانسيون فى وجه الكلاسيكية التقليدية ، اذ أن الرومانسية فى منتصف القرن التاسع عشر تحولت الى حربا شعواء على الكلاسيكية .

الرومانسية الانجليزية

ترجع الرومانسية الانجليزية الى عام ١٧١١ عندما كتب شافتسبرى كتابه « الاخلاقيات » وفيه نادى بالايمان بالطبيعة كمصدر للخير والحق والجمال والعبقرية ، وان « الفرائز التى جبل عليها الانسان لهى شىء مقدس ويجب أن

الكلاسيكية الألمانية

وتميزت ألمانيا بظاهرة أدبية غريبة لم تنفرد بها أية دولة أوروبية أخرى ، فلم يحدث صراع بين الرومانسية الوافدة من إنجلترا والكلاسيكية الراسخة في ألمانيا بل قام تعايش سلمى بين الاتجاهين حيث كان هناك من الجمهور من يعجب بالاتجاهين في آن واحد ويجد لكل منهما مذاقه الخاص وشخصيته المنفردة . فقد ترجمت أشعار تومسون وجراى وبلوك وكولريدج وقوبلت بترحاب شديد ، مما أدى الى تأثر الشعراء الألمان وبدء الرومانسية الألمانية بديوان « الكواكب والأفلاك » الذى ألفه شعراء مدرسة جوتنجن عام ١٧٧٢ ، وفى العام التالى ألف جيته روايته الرومانسية المشهورة « آلام فيتر » وجاء شيللر بروايته « روبر » التى كتبها عام ١٧٨٢ . ولم يطلق هؤلاء الكتاب لفظ الرومانسية على أدبهم حتى عام ١٧٩٨ عندما جاء الناقد شليجل وبدأ يقارن بين الرومانسية والكلاسيكية ويبرز أوجه التناقض بين الاتجاهين .

يبدو أن السبب فى التعايش السلمى الذى حدث بين الكلاسيكية والرومانسية فى ألمانيا أن الألمان لم يكونوا يهتمون كثيرا بالاصطلاحات والتسميات بقدر اهتمامهم بالأدب الألمانى فى حد ذاته سواء كان كلاسيكيا أو رومانسيا . وقد أدى هذا النضوج الفكرى الى اتاحة الفرصة للتجديد فى الأدب خاصة والفن عامة دون أن يكون

يجد متنفسا صحيا له ، ثم تبعه جيمس تومسون فى كتابه « الفصول الأربعة » عام ١٧٣٠ الذى تكلم فيه لأول مرة عن العاطفة الصادقة والطبيعة المنطلقة دون قيود ، وهى المضامين التى يجب على الشعر الجديد أن يحتضنها ، ثم يأتى ديوان الشاعر الانجليزى ادوارد يانج المسمى « خواطر المساء » عام ١٧٤٤ والذى يشمل الكثير من صور الكآبة والليل والظلام والقبور والعودة الى اطياف العصور الوسطى .

ولكن الرومانسية الانجليزية بدأت مرحلة النضوج بأشعار توماس جراى وويليام بليك وبلغت قمته فى أشعار وردزورث وشيللى وكيتس وبايرون ، ورغم التطاحن الذى كان بينهم الا أن السمات الرومانسية الأساسية وحدث بينهم . ورفعت كتاباتهم وأشعارهم الى قمة الرومانسية الانجليزية وازدهارها ، فأشعارهم زاخرة بالعاطفة الجياشة والاحساس العميق والفردية المتطرفة والغموض الميتافيزيقى رغم انهم تغنوا بجمال الطبيعة الملموسة ، وكان لديهم ايمان عميق بأن الشاعر لا يكتب الا عن طريق الوحي ، وهذا الوحي يأتى عن طريق حلم مثلا كما فعل كولريدج فى قصيدة « كوبلاخان » أو عن طريق التعمق فى التصوف أو لمسة سريعة من الطبيعة تتمثل فى طيران قبرة أو عندليب مثلا ..

هناك انحرافات عن الطريق السوى الذى يمجّد الانسان
كأحسن مخلوق على وجه البسيطة فالاصطلاحات لا تهتم
بقدر ما ينطوى الأدب القومى نفسه على نضوج وتجديد
وتوسيع لرقعة التقاليد الأدبية بحيث تستوعب كل القوالب
المستحدثة والأصيلة فى نفس الوقت .

٢٠ هيرنان فيكتور هوجو

التيارات الفرنسية

يعد جان جاك روسو رائد الرومانسية الفرنسية دون
منازع . وربما يوجد من سبقه من الكتاب الفرنسيين الذين
نادوا ببعض الآراء التى وردت فى كتاباته فيما بعد ، ولكن
أسلوبه المتسق فى التفكير وطريقة حياته ومناخ عصره .
كل هذه العوامل اتحدت لكى تمنح لأعماله نفوذا لا يبارى
وتأثيرا لا يمكن للكتاب الذين أتوا من بعده أن يهربوا منه ،
لدرجة أنه يمكننا القول بأن أنجازات شاتوبريان ومدام
دى سنال فى عالم الأدب لم تكن بكافية حتى تمنح الدفعة
القوية التى تؤثر فى مجرى التراث الأدبى وتشكل حركة
جديدة .

ولعل العشرينيات فى القرن التاسع عشر كانت بمثابة
الحرب الضروس بين الرومانسية والكلاسيكية . وهى
الفترة التى شهدت أول عرض لمسرحية « هيرنانى » لفكتور
هوجو . كانت ليلة العرض الأولى بمثابة افتتاح العصر
الرومانسى فى فرنسا لدرجة أن الجمهور هجم على المنصة

وحمل الممثلين والمؤلف على الأعناق خارج المسرح وهم بين
هتاف وبكاء . وبعدها لم تهدأ الحرب بين الرومانسية
والكلاسيكية وهى ظاهرة لم يشهدها أى بلد أوروبى آخر
وخاصة ألمانيا التى تمكنت من استيعاب الاتجاهين فى آن
واحد .

ورغم أن المسرح الفرنسى كان ميدان المعركة إلا أن
المسرحيات الرومانسية الفرنسية لم يكتب لها البقاء كاحدى
روائع الأدب الانسانى . اذا أخذنا مسرحيات فيكتور هوجو
على سبيل المثال فسنجد أن الدارسين أصبحوا مهتمين فقط
ببعض مقتطفات شعرية منها لا أكثر ، وذلك على سبيل
دراسة الشعر الفرنسى فى القرن التاسع عشر ، لأنها
مسرحيات لا تحتوى على مقومات المسرح من شخصيات حية
وبناء صلب وشعر درامى ، بل كانت مجرد قصائد رومانسية
متتابعة يبت فيها العشاق الولهانون غرامهم واشتياقهم
أما الرواية الرومانسية الفرنسية فقد تأثرت كثيرا بروايات
السير وولتر سكوت عندما ترجمت الى الفرنسية ، فقد
أعجب الروائيون الفرنسيون بروح الفروسية والاقdam
والتضحية التى تميزت بها شخصيات سكوت ، ولكن
الرواية الرومانسية لم تحرز نجاحا كبيرا ، وبذلك تكون
الرومانسية قد تبلورت فى الشعر أساسا .

موقف إيطاليا وأسبانيا

لم تشهد إيطاليا نفس الحركة الرومانسية المعاصرة

السياسة والفنون الأخرى

ومنذ بدأت الحركة الرومانسية في الأدب نشعت آثارها إلى الفنون الأخرى وخاصة التصوير والنحت والموسيقى عندما حاول الفنانون تحطيم القوالب القديمة وإطلاق الحرية للتجريب والتعبير عن تلقائية الاحساس وعفوية العاطفة ، ولا شك أن أوبرات فاجنر التي فضل تسميتها بالدراما الموسيقية كانت تسير في نفس الخط الرومانسي الذي رفض التقسيمات المصطنعة بين الفنون المختلفة لأن الفنون كلها تعبير عن جوانب الطبيعة الانسانية الواحدة ، وقد حمل لواء هذه الدعوة بعد فاجنر المدرسة الرمزية الفرنسية التي ترعرعت في أواخر القرن التاسع عشر ، ولم يقتصر الأمر على مختلف الفنون بل توغلت الرومانسية في السياسة وأصبحت مرادفاً لسياسة الليبرالية القرن التاسع عشر التي تضع حرية الفرد فوق أي اعتبار آخر ، ثم انتقلت إلى الدين وأخذت أشكالاً متطرفة كثيرة ، فقد تطورت فكرة الحرية الفردية إلى الاتحاد عند شيللي الانجليزى وبودلير الفرنسي وإلى أشكال أخرى مناقضة تماماً لذلك ، فقد كان هناك من الكتاب الرومانسيين من زاد تمسكه بدينه وخاصة عقيدته الكاثوليكية ، وأيضاً دخلت الرومانسية الفلسفة وتجلت في نظرية السوبرمان عند نيتشه ونظرية دفعة الحياة وتطورها عند برجسون وايوكين ودريتش .

من أواخر القرن الثامن عشر رغم أن أساطيرها وقصصها الخيالية وأحداثها التاريخية القديمة كانت زادا لخيال الكتاب بطول أوروبا وعرضها وعلى رأسهم شكسبير الذي استقى معظم مسرحياته الرومانسية من البندقية وفيرونا وفلورنسا ، بل إنه لم يعبأ بتغيير أسماء شخصياته التي أطلق عليها نفس الأسماء الحقيقية للأبطال الذين عاشوا فعلاً مثل روميو وجولييت مثلاً ولكن رغم هذا التأثير الذي مارسه إيطاليا على الحركة الرومانسية فإننا لا نستطيع أن نقول أن هناك حركة رومانسية إيطالية تشبه مثيلاتها في الدول الأوروبية الأخرى ، ومع ذلك فقد كانت هناك بعض التأثيرات التي بدأت حوالي عام ١٨١٥ بعد سقوط امبراطورية نابليون ، ولكن هناك ظاهرة غريبة في إيطاليا وهي ارتباط الأدب بالسياسة في ذلك الوقت بحيث دخلت الاصطلاحات السياسية ميدان الأدب والعكس . فمثلاً أصبح اصطلاح « رومانسي » في الأدب يعني « ليبراليا » في السياسة وهكذا . أما في أسبانيا فقد تأخرت الحركة الرومانسية كثيراً ولم تستطع أن تشكل تياراً جديداً في الأدب الأسباني لأن الكلاسيكية المحافظة كانت راسخة إلى حد كبير في التراث الأدبي وفي الذوق العام على حد سواء ولذلك وصل المد الرومانسي ضعيفاً ومنهكاً عند حدود الشواطيء الأسبانية وليس هناك ما يقال عن الرومانسية الأنسية الأسبانية أكثر من هذا .

الواقعية

بدأت الواقعية أساساً في الفلسفة وكان المقصود بها هو دراسة أى موضوع كشيء قائم بذاته بصرف النظر عن مظهره أو علاقته بالتجربة الإنسانية الشاملة ، وبمعنى آخر فإن أى شيء في العالم هو « واقع » في ذاته وليس لمجرد أن الإنسان يشعر بوجوده ، فالوجود في الفلسفة الواقعية القديمة شيء مطلق وعلى الفيلسوف أن يدرس هذا الوجود بصرف النظر عن فكرته أو اتجاهه الشخصي بالنسبة للموضوع ، بل أن مكونات الكون موجودة بطريقة ما قبل أن تلبس الأشكال المادية وتتخذ الصورة التي يستطيع الإنسان أن يراها بها ، وكان أول ذكر لهذه النظرية الفلسفية في كتاب جمهورية أفلاطون . . . الباب العاشر ، وقد اعتبرها أفلاطون الفلسفة المناقضة للفلسفة الاسمية التي كانت سائدة في عصره ، والتي تقول أن الأشياء توجد

وكما يحدث لأية حركة أدبية فقد بدأت الرومانسية في الانحسار في مطالع القرن العشرين عندما أعلن الناقد الفرنسي لاسير هجومه عليها بأنها تسلب الإنسان عقله ومنطقه وتجعله مثل « الأهل في الزفة » ، وهاجم أيرفنتج بابيت الرومانسية وخاصة جان جاك روسو الذي نادى بالعودة إلى الطبيعة وقال أنه لا خير في عاطفة ~~الطبيعة~~ ^{الطبيعة} ~~والحكمة~~ ^{والحكمة} الواعية والارادة المدركة . وكان نتيجة هذا الهجوم أن نشأت الرومانسية الجديدة الممثلة في ميدلتون مري وغوسيه ودعوتها إلى الربط بين العاطفة التلقائية والارادة الواعية في وحدة فكرية وعاطفية لا تنقسم ولكن لم يستجيب المفكرون لهذه الدعوة وخاصة السيرياليون الذين حطموا المنطق المألوف تماماً وأطلقوا قوى العقل الباطن الكامنة ، كانت السيريالية هي الاستمرار الجديد للرومانسية القديمة التي أثبتت أنها مذهب إنساني يستطيع التطور مع احتياجات الإنسان الروحية .

بمجرد اطلاق الأسماء عليها ، لأن الشيء بدون اسم ليس له أى وجود ، أما الفلسفة الواقعية فتؤكد ان الشيء موجود وواقع بالفعل ولكن تعرف الانسان عليه لا يأتى الا بعد تسميته ، وهذا راجع الى قصور فى ادراك الانسان للواقع وليس لأن الواقع غير موجود أصلا .

ما بعد افلاطون

ولم تهدأ المعركة بين الفلسفة الواقعية والفلسفة الاسمية بعد افلاطون ، بل ظلت مشتتة حتى العصور الوسطى وأصبحت أهم موضوع فى الفلسفة يطرح للبحث والجدل من حين لآخر ، وكان الفلاسفة انسلم و ابيلاورد وويليام الاوكامى من اعلام هذا الجدل المتشعب ، وتحول بعد ذلك الى دراسات للعلاقة بين اللغة والتفكير وهو ما تطور فى عصرنا الحديث الى علم اللغويات ، وما تحويه من فقه لغة وصوتيات وقواعد النحو والصرف وتركيب الجمل وأسلوب الاشياء . الخ ، وكان الكتابان اللذان افتتحا هذا المعركة المستمرة هما كتاب و . م . ايربان عن « اللغة والواقع » الذى صدر عام ١٩٣٩ وكتاب براند بلانشارد عن « طبيعة التفكير الانسانى » عام ١٩٤٠ .

وانتقل الصراع فى الفلسفة بين الواقعية والاسمية الى الصراع بين الواقعية والمثالية ، وأصبحت الاثنان على طرفى نقيض ، الواقعية تقول بأن للواقع وجودا منفصلا عن تفكير

الانسان ، وان التفكير ليس سوى اكتشاف ما هو واقع بالفعل ، بينما المثالية تنادى بأن الحقيقة الكاملة لا توجد الا فى فكر الانسان الذى يضيف على الموجودات معناها ، وبالتالي يمنحها صفة الوجود ولا يوجد هذا الواقع الا بالقدر الذى يستوعبه عقل الانسان . وهذا تقريبا تكرار لنفس المعركة التى كانت سائدة أيام افلاطون بين الواقعية والاسمية .

ولكن الذى يهمنا فى هذا المجال ان ارتباط الفلسفة المثالية بالرومانسية الأدبية هو الذى احوال الواقعية الى مذهب أدبى له خصائصه وملامحه المميزة ، لأن الأدب كثيرا ما يستقى مضمونه من الفلسفة ، فالتناقض الذى حدث فى الفلسفة بين الواقعية والمثالية هو النسخة الفلسفية للتناقض الذى وقع فى الأدب بين الرومانسية والواقعية .

النقد الأدبى

ونفس التناقض الذى حدث بين الكلاسيكية والرومانسية فى أواخر القرن الثامن عشر هو الذى وقع بين الرومانسية والواقعية ، ولكن هذا لا يعنى ان الواقعية مرادف للكلاسيكية لأن الواقعية لم تبدأ بتقليد النماذج الأدبية القديمة ولكنها بدأت بتقليد الواقع وتقديم صورة فوتوغرافية له ، فالأديب الواقعى التقليدى لابد أن يستقى مضمونه من الواقع المعاش بصرف النظر عن احساساته

الشخصية تجاه هذا المضمون ، لأن مهمته تتركز في تقديمه الى القارئ في موضوعية وحيادية كاملتين ، أى أن قلم الأديب الواقعى لا يختلف عن عدسة المصور الذى لا يفعل شيئا سوى اختيار المنظر ، فهو مجرد اداة توصيل بين المنظر أو المضمون وبين المشاهد أو القارئ ، وهنا يشترك الفيلسوف الواقعى مع الأديب الواقعى . فى أنهما يؤمنان بأن هناك نظرة موضوعية خالصة تجاه الواقع لا تتأثر بأية اهواء أو ميول أو انحيازات .

كان هذا هو المعيار النقدي الذى أتبعه النقاد فى أواخر القرن الثامن عشر وبامتداد القرن التاسع عشر فى تقييمهم لآعمال الأدباء الواقعيين ، وكان أى عمل يحكم عليه بالفشل اذا حاول الكاتب أن يدخل فيه اتجاهاته الشخصية ، ولعل هذا المنهج الصارم الذى طبقه نقاد الواقعية هو السبب فى اندلاع الثورة الرومانسية التى حطمت كل هذه القوالب ، فلم يكن للأديب الواقعى أن يطلق العنان لخياله لأن عليه تصوير ما يرى من مناظر وشخصيات حوله ، وعليه أيضا أن يعالج الأحداث الجارية والمعاصرة والتقاليد والعادات التى تؤثر فى سلوك الناس وتفكيرهم ، وأن يرصد التفاصيل الدقيقة للشخصيات والموقف والأماكن مهما كانت تافهة أو ذات ارتباط واه بالخط الأساسى للعمل الأدبى ، وان يقدم نسخة طبق الاصل لللهجات المحلية ولغة السوق ، ولا مانع من ان يستخدم الاصطلاحات الفنية التى يتداولها الناس فى المصالح والادارات الحكومية

والجافل العلمية لأن هذه الاصطلاحات هى خلاصة تجربة المختصين فى الواقع . وأيضا فانه من المتاح للأديب الواقعى أن يدخل فى عمله بصوص المستندات الرسمية والخطابات الشخصية والمذكرات اليومية التى قرأها الناس . من قبل خارج عمله الأدبى حتى يوحى للقراء بالارتباط الوثيق بين عمله وواقعهم المعاش ، وان عمله لا يعتمد على الخيال فى شئ بدليل أن التسجيل الحرفى للواقع يلعب دورا هاما فى تكوين عمله .

المدرسة الطبيعية

وقد حدث ارتباط مصطنع بين المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية لعدم وضوح الفواصل بين الاتجاهين وخاصة فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، لأن منطلق أدب الطبيعية كان من الواقع ولكن أسلوب المعالجة كان مختلفا تماما الاختلاف عن الواقعية التقليدية التى لم تحاول أن تقول شيئا من خلال التصوير والوصف بعكس الطبيعية التى كانت تهدف الى بلورة الواقع حتى يراه الناس فى ضوء جديد وليس كما هو فى الواقع التقليدى . لأن اصرار الأديب الواقعى على وطف الواقع من الظاهر فقط أفقده القدرة على النظر الى الأشياء نظرة متكاملة وشمولية ، وغالبا ما يكون الواقع الفعلى فى الحياة أكثر بهاء من الواقع الموصوف فى الرواية مثلا والناس تفضل الأصل دائما على الصورة ، وهذا ما حاولت المدرسة

الطبيعية أن تتجنبه ، فلا يعقل أن يتناول الأديب مضمونا
ما بالتشكيل وهو فاقد للاهتمام الشخصي به ، ذلك
الاهتمام الذى يمكنه من رؤية العلاقة الجدلية بين الواقع
والإنسان ، فالطبيعة عامة ليست بهذا الثبات أو الاستاتيكية
التي تفرضها المدرسة الواقعية ، بل هي فى حركة دائبة
وتطور مستمر ، ومجرد التصوير الفوتوغرافى تجميد
للحركة الحية والفن بطبيعته لا يحتمل هذا التجميد .

ومع ذلك فلا توجد حدود فاصلة بين الطبيعية
والواقعية وخاصة بعد أن تطورت الواقعية على أيدي كبار
الروائيين من أمثال جوستاف فلووير وارتولد بينيت والأخوان
جونكور ، الذين نادوا بأن الموضوعية الحيادية فى الأدب
لا تكمن فى مجرد تصوير الواقع تصويراً مجرداً من كل
ميل شخصي للأديب ، ولكنها توجد فى الموضوعية التي
يخلق بها الأديب عمله بحيث يتخذ شكلاً محدداً خاصاً
ومستقلاً عن المضمون الواقعي الذى صدر عنه ، وإن هناك
فارقاً شاسعاً بين الواقع الحياتي والواقع الفني ، وعلى
الأديب الواقعي أن يخلق واقع عمله من داخله ، ولا يعتمد
على أية مصادر خارجية عن شكله الفني بعد الانتهاء من تأليفه
والا انتهى بانتهاى الواقع المعاش المتغير دوماً ، وقد اطلق
على هذا الاتجاه الواقعية الحديثة التي ثارت على كل تقاليد
الواقعية القديمة لأنها نادى بموضوعية الشكل الفني
وليس بموضوعية التصوير والتقليد المجرد .

الواقعية النقدية

يقول إرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » ان
الواقعية النقدية فى الأصل هي نتيجة للاحتجاج الرومانسى
على المجتمع الصناعى الذى يطغى على حقوق الفرد ، وبذلك
تكون الرومانسية مرحلة سابقة للواقعية النقدية ، فجوهر
الأدب لا يتغير من أساسه لأن جوهره من جوهر الإنسان ،
ولكن الذى يتغير هو أسلوب تناول والمعالجة عندما يصير
أكثر موضوعية وأقل ذاتية ، وإن كانت الواقعية تخالف
الرومانسية فى أنها تستمد مادتها من واقع الحياة ، إلا أن
الواقعية الأدبية أولاً وأخيراً فن ، والفن بطبيعته اختيار ،
ومجرد اختيار الأديب الواقعي لمضمون معين معناه إبراز
وجهة نظره تجاه الحياة والمجتمع وأيضاً فإن المضمون لابد
أن يمر بنفس الأديب قبل أن يتشكل ويخرج الى الوجود ،
وفى هذه الأثناء يتشكل طبقاً لمكونات الأديب ووجدانه
وثقافته وكل ما يؤثر فى معالجته للموضوع ، ولذلك حرص
النقاد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على تحديد
معنى الواقعية وتعريفها بأنها الاتجاه الذى يتحدد باختيار
الأديب لمضامينه ، ثم بوجهة النظر التي ينظر بها الى هذه
المضامين ، وعلى هذا الأساس انقسمت الواقعية الى واقعية
نقدية وأخرى اشتراكية .

أما الواقعية النقدية فقد ظهرت منذ أوائل القرن
التاسع عشر وسارت موازية للمدرسة الرومانسية ، فبينما

كان الرومانسيون الفرنسيون مثلاً يكتبون أعمالهم المنطلقة والتلقائية والخيالية التي تصور الذات الانسانية الثائرة والعواطف النفسية الجامحة على نحو ما نرى في أعمال هوجو وموسيه ولا مرتين ، نجد الواقعيين من أمثال فلوير وبلزاك وموباسان واستندال يحاولون النظر الى الواقع نظرة تكشف عن حقيقته بعيدا عن الظاهر الزائف الذي يتحلى بالاخلاق والمثل الخيرة على سبيل تغطية مطامعه الخبيثة ، والواقعية النقدية بطبيعتها تميل الى التشاؤم لأن الشر بالنسبة لها عنصر أساسى فى النفس البشرية ، وهى ترى ان كل مهمتها تتركز فى الكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية ، أما تغييرها أو تحطيمها أو اصلاحها فليس من اختصاصها لأن الفنان ليس مصلحا اجتماعيا يبحث عن اجابات وحلول لمشاكل المجتمع ولكنه يكتفى بالقاء الاسئلة التى تكشف الواقع وتعييه مهما كانت الحقيقة قاسية ومؤلمة ، وهو لا يستمد مضامينه من حياة طبقة اجتماعية معينة ، فمثلا نجد بلزاك يتناول كل الطبقات والبيئات والمستويات الاجتماعية والثقافية ، لأن الواقعية النقدية ننظر الى المجتمع ككل .

الواقعية الاشتراكية

كان جوركي هو أول من صاغ اصطلاح الواقعية لاشتراكية كمقابل مضاد للواقعية النقدية وحاول تطبيقها فى أعماله ، وفى بلورتها فى اتجاه أدبى له ملامحه

المتميزة، لكنها تطرقت بعد ذلك فى العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن وأصبحت الرجعية والتقدمية اللعبة المفضلة لأدباء الواقعية الاشتراكية ، ولكنهم نسوا فى خضم هذا الغرام بتوزيع الاتهامات انهم فنانون فى المقام الأول .

فرانز كافكا

ويهاجم كافكا كلا من الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية بقوله انه من غير الممكن ان يحكم على حالة من الحالات أو مضمون من المضامين سوى شخص مشترك فيها بتفكيره وكيانه وجدانه ، لكنه ما دام مشتركا فيها فلا يمكن ان يصدر عليها حكما ، ولذلك لا توجد فى عالمنا هذا امكانية لاصدار حكم موضوعى على الأشياء ، وانما هناك أمل فى ان تتحقق هذه الامكانية فى عصر ما من العصور . ويشترك روبرت لويس ستيفنسون مع كافكا فى الهجوم على الواقعية عندما يقول أن الرومانسية هى الأدب الواقعى الحقيقى الذى لا يحاول الهروب من الذات بل يصر على مواجهتها وتحليلها حتى يتعرف عليها الانسان ويتمكن من التحكم فيها وتوجيهها ، فهو يقول فى كتابه « ذكريات شاردة » الذى صدر عام ١٨٨٨ فى فصل تحت عنوان « حملة الفوانيس » : ان الواقعية التقليدية فى الواقع هى هروب من المواجهة عن طريق تقديم صور تغنى عن الاصل ، فليست هناك حقيقة خارجة عن ذات الانسان

لأن الإنسان لا يعيش في الواقع ولكنه يعيش في وجدانه وعقله اللذين يخلقان له الحقيقة كما يريانها ، وبالتالي فليست هناك حقيقة مطلقة وإنما تختلف هذه الحقيقة من ذات إلى أخرى ، ويقول ستيفنسون في دراسة قصيرة بعنوان « ملاحظات على هامش الواقعية » أن الواقعية لا يمكن أن تصل إلى هذه الحقيقة الموضوعية لأنها غير موجودة أصلا ، وإنما الواقعية مجرد أسلوب مختلف يتناول نفس المضامين التي يعالجها الأدب الرومانسي أو أي اتجاه أدبي آخر ، لأن كل ما يقع في الفن له واقعه الفني بصرف النظر عن واقعه الحياتي .

مستقبل الواقعية

ومهما تبلغ الرغبة في التزام موقف موضوعي ، وفي تصوير المجتمع بكل ما فيه من تداخل وتعقيد ، وفي عرض الواقع كما هو بالفعل فإن ذلك لا يتحقق إلا بطريقة نسبية ولكن في وسع الفنان أو الأديب أن يختار وجهة نظر لا يرى منها غير تفاصيل تافهة لا تؤثر في القارئ وتغير من تفكيره ، أو وجهة نظر يستطيع أن يرى بها قطاعا كبيرا وهاما من الواقع أثناء تحوله وتطوره وخلقه لواقع جديد بكل ما فيه من صدق وتناقض ، يضرب الناقد ارنست فيشر المثل بالروائي الفرنسي الواقعي استندال الذي كان في حكمه على الواقع الاجتماعي لعصره في الأيام التسالية للثورة ، أصدق بكثير من حكم الرومانسيين المتطلعين إلى

الوراء والماضي ، لا لمجرد أن موهبته كانت أعظم ، ولكن لأن وجهة نظره التي اختارها مكنته من أن ينفذ ببصره إلى أبعد ويرى رؤية أوضح ، ومع هذا فقد كان استندال غير قادر على تصوير كل حركة الواقع تصويرا موضوعيا فقد لجأ مرات عديدة وبوعي تام إلى ذاته حتى ترشده إلى الأسلوب الذي يخلق به أعماله الأدبية . ومهما هوجمت الواقعية فهي اتجاه راسخ في الأدب خاصة والفن عامة شأنها في ذلك شأن باقي الاتجاهات الفنية ، وإن كانت هذه الاتجاهات في حقيقة الأمر هي مجرد تقسيمات نقدية وتصنيفات منهجية يقوم بها النقاد من أجل أغراض الدراسة والتحليل والتوضيح ، أما الأدب بطبيعته الخلاقة فلا يمكن أن يخضع لهذه التصنيفات التي قد تتعسف في بعض الأحيان ، لأنه يمكن لعمل أدبي واحد أن يحوى عديد الاتجاهات من كلاسيكية ورومانسية وواقعية وسيريالية . . . الخ ومع ذلك يظل عملا عظيما لأن هذا يدل على ثرائه الفني وخصوبته الخلاقة .

المثالية

منذ أفلاطون أصبح تصوير المجتمع المثالي الخالي من البؤس والشقاء والاذلال هدف معظم الأدباء الذين عالجوا هذا الموضوع الحيوى . هناك مثل أعلى لابد أن تصل الحياة اليه حتى تستحق الاستمرار فى الوجود ، ومعنى هذا أن تصوير الحياة فى جوهرها المثالى الكامل لا يعنى مجرد لقاء ضوء صادق على طبيعتها الحقة ، ولكنه يرمى أيضا الى إبراز امكانيات التطور الذى يجب أن يشق طريقه ابتداء من الواقع وانتهاء بالمثل ، ويبدأ مفهوم المثالية فى الأدب « بجمهورية أفلاطون » التى حدد فيها الخصائص التى يجب أن يتميز بها أى مجتمع انسانى مثالى ، ولكن هذه الخصائص ظلت مجردة لأنها لم تجد بعد الأعمال الأدبية التى يمكن أن تتقمصها .

بعد أفلاطون جاء عالم الدراسات الانسانية فى عصر

النهضة السير توماس مور وكتب كتابه الشهير « يوتوبيا » الذى أوضح فيه العالم المثالى الذى يجب أن يحققه كل نشاط انسانى ، وبعد هذا الكتاب انقسمت المثالية الى قسمين : المثالية الهروبية والمثالية البناءة ، وخاصة بعد أن لمح توماس مور الى الفارق بينهما ، فالمثالية الهروبية تنجح الى الخيال المسرف ، وتخلق عالما كله أوهام جميلة وبشر يقتربون فى صفاتهم من الملائكة ، والكاتب لا يهتم الا بإثارة خيال القارئ ومنحه فرصة جميلة لكى يقضى وقتا رائعا يهرب فيه من وطأة الواقع الجاثم على كاهله ولا يهم انه سيعود الى هذا الواقع أن عاجلا أو آجلا ، ولكن المهم أنه تمكن من سرقة بعض السويغات لكى يريح أعصابه المنهكة . فالرواية المثالية الهروبية حلم جميل لابد ان يستيقظ منه القارئ ، وقد اختلف النقاد وعلماء النفس فى أثر هذا الحلم على نفسية القارئ ، فبعضهم قال ان القارئ ينتهى من قراءة مثل هذه الرواية وهو أشد اقبالا على الحياة ومواجهة للصعاب كنتيجة للرحلة النفسية التى مرت بها أعصابه . والبعض الآخر يقول ان العكس هو الذى يحدث تماما لأن القارئ بعد أن يضع الرواية جانبا يرى الدنيا أشد قتامة بالمقارنة بالعالم الوردى الذى كان يعيشه مع أبطال القصة ، ولذلك فان ثقته على أحوال الدنيا تشتد ، وربما زاد سخطه ورفضه الى حدود لا يعلم مداها الا الله ، ولكن يبدو ان الاثر الذى تحدثه الرواية يختلف من قارئ الى آخر نظرا لأن تفسيرات القراء تختلف

عن بعضها البعض اختلاف بصمات الاصابع ولا يمكن تصنيفها بهذا العسف تحت بنود ثابتة .

ومن أشهر الروايات التي تنتمي الى الاتجاه المثالي الهروبي رواية « مدينة الشمس » لتماسو كامبا نيللا ورواية « الجنس البشرى القادم مع المستقبل » لبالورليتون والروايتان مستلهمتان من كتاب توماس مور « يوتوبيا » أو « العالم المثالي » ، لكن مع جنوح شديد الى الخيال المتطرف الذى يحيل البشر الى أطيايف سارية والمواقف الى أحلام وردية . ولا شك فان المثالية الهروبية مرتبطة أشد الارتباط بالرومانسية المتطرفة وأدب العاطفة المشرقة التي تهرب من مواجهة حقائق الحياة باجترار الأحلام الجميلة .

الاتجاه البناء

ومنذ القرن الثامن عشر بدأ الاتجاه البناء والأكثر واقعية يلون المثالية بلون علمي مدروس كما يبدو في رواية كابيه « رحلة الى ايكاريا » عام ١٨٤٥ ، ورواية أدوارد بيلامى « النظر الى الخلف » عام ١٨٨٨ ، وهاتان الروايتان تقدمان خطة أو برنامجا محددا من أجل تحسين الواقع ورفع مستواه الى أفاق عالم المثل ، ولكن يبدو أنه من العسير وضع حد فاصل بين المثالية الهروبية والمثالية البناءة ، لأن الأخيرة قدمت خططا لتحسين الواقع من محض خيال الروائي أيضا ، وهناك بعض الأعمال الأدبية التي

جمعت بين الهروب والبناء في ان واحد ، فمثلا كتاب وليم موريس المسمى « أخبار من اللامكان » عبارة عن موال طويل جميل يتغنى بالبساطة والبراءة والسعادة الموجودة في عالم القرية النائية عن صخب المدينة ، وفي نفس الوقت كان هذا الكتاب تمهيدا لحركة « الجاردن سيتي » أو « المدينة الحديثة » التي بدأها جيمس سبيلك باكتنهام بكتابه « الأمراض القومية والأدوية العملية » وهو الكتاب الذى كان مصدر الوحي بالنسبة لأعمال أدبية كثيرة تحمل لواء المثالية العلمية ، كما نجد في رواية ابنزر هاورد « المدن : حقائق الغد » عام ١٨٩٨ ، ونفس الاتجاه نجده في رواية الأمريكى بيلامى « النظر الى الخلف » والتي تحكى قصة شاب من بوسطن استيقظ ذات صباح فوجد نفسه في عالم مثالى لا يمت الى عالمنا هذا بصلة ، والرواية كلها سرد لهذا العالم الوردى الجميل ، ولم يكن بيلامى أول من تزعم هذا الاتجاه في الأدب الأمريكى بل سبقه الى هذا هوثورن ، ولكن هوثورن كان يميل الى الإصلاح الاجتماعى والوعظ الاخلاقى وكان هذا الأثر واضحا في الملحق الذى الحقه بيلامى في نهاية روايته بعنوان « المساواة » وفيه يتكلم عن المساواة كنقطة الانطلاق الى عالمه المثالى .

ومعظم الكتاب المثاليين وخاصة الروائيين لم يحاولوا اتباع منهج أفلاطون العلمى في جمهوريته ، بل اعتمدوا في اقناعهم للقارئ على ارسال أبطالهم فى رحلات الى بلاد

السخرية والنكهم

ولكن لا يعتمد كل الأدب المثالي على خلق عالم الغد ، بل هناك بعض الاتجاهات التي تهدف الى معالجة الواقع المعاصر بالفعل وذلك عن طريق خلق دولة خيالية تنسج للروائي عن طريق التلميح والغمز واللمز والرمز أن يشهر أسلحة السخرية والنكهم من الأوضاع الاجتماعية المراهنة ، ويعد كتاب « كليله ودمنة » رائدا في هذا المجال ، لأنه يخلق عالما خياليا يتحدث فيه الحيوانات والطيور على سبيل التفككة ، ولكن الهدف الكامن خلفه هدف جاد تماما ، ونفس المنهج اتبعه بعد ذلك جوناثان سويفت في روايته الشهيرة : « رحلات جاليفر » الزاخرة بالرموز والايحاءات التي تلمح الى الأوضاع السياسية والحزبية المعاصرة وكذلك كتب صمويل باتلر روايته « ايروهون » على نفس المنوال ، ولكن رواية باتلر كانت أكثر الروايات المثالية صرامة في المنهج العلمي الذي اتبعته ، فقد اعتمدت على النظريات السياسية والتعليمية والتربوية والسيكلوجية التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل الحالى ، ولذلك فإن أثر هذه الرواية كان اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا أكثر منه أثرا فنيا وأديبا وروائيا .

ويبدو أثر رواية « ايروهون » لصمويل باتلر واضحا في منهج المفكر الاجتماعى فورييه الذى اقتبس فكرة الجيوش العمالية وحركة الحفاظ على العوامل البناء والدافعة في التركيب الاجتماعى من باتلر ورغم المثالية التى ميزت أفكار

بعيدة أو رحلات عبر الزمن وذلك بالانتقال فى الزمن عبر الاحلام التى كانت بمثابة القنطرة التى تفصل بين عالم المثال ودنيا الواقع ، ولكن كثيرا من النقاد من أمثال جيمس هيرتزل فى كتابه « تاريخ الفكر المثالى » عام ١٩٢٣ : وليونيل ماغورد فى كتابه « تاريخ الأدب المثالى » عام ١٩٢٢ ، وكارل مانهايم فى كتابه « العقيدة المثالية » عام ١٩٣٤ . وكتاب ف . ت . راسل « جولات فى عالم المثال » عام ١٩٣٢ ، كل هؤلاء يهاجمون الأدب المثالى على أساس أنه مجرد مسكن مؤقت لآلام البشرية . ويستشهدون بمواطنى وليم موريس فى « أحببنا من

اللا مكان » وهم الذين يعيشون فى انجلترا من صنع خياله البحت ، ويطالعون روايات القرن التاسع عشر التى تغلف الشقاء والبؤس بغلالة رقيقة من المثالية والرومانسية الحاملة بدلا من تعرية الواقع حتى يمكن معالجته فى ضوء علمى ، حتى عالم الغد المثالى الذى يتطلع اليه الأديب نجده يتحقق فى أعماله دون صراع أو كوارث أو صدمات ، رغم أن هذا ضد طبيعة الحياة التى تنهض على الحرب الدائمة بين المتناقضات . ولذلك فمعظم هذه الروايات تخلو من

الصراع الدرامى الذى ترك مكانه للوعظ والتسبيح بحمد العالم المثالى القادم ، وإن كان هناك جمهور من القراء لثقل هذا الأدب فمرجهه الى عنصر الابهار الموجود فى الخيال المتطرف ، ولكنه يفتقد دون شك عنصر الاقناع الفنى .

فورييه بناء على تأثيره بباتلر الا انها أدت بعد ذلك الى المنهج العلمي المدروس الذى نادى به روبرت أوين وأصر على اتباعه فى التخطيط لأى مجتمع جديد .

المنهج العلمي

ولا شك فان للأديب المثالى كثيرا من الجوانب الايجابية رغم اتهامه دائما بالهروبية والسلبية التى تغمض أعينها عن حقائق الحياة ، ومن هذه الجوانب توجيه أنظار الناس الى أن هناك دائما إمكانية التغيير الى الأحسن والتطوير الى الأمل ، وأنه لا يعقل أن تظل الحياة ثابتة فى مكانها ، فالطموح الى تحقيق المثل الأعلى هو الفارق الأساسى بين الإنسان وغيره من الكائنات الأخرى ، وكثيرا ما تسيطر العادة والرتابة والتكرار على حياة الإنسان فيظن فى فترة من الفترات أن الحياة لا تسير ، وأنه لا توجد سوى حدود الواقع الراهن للتحرك داخلها . وهنا يدق الأدب المثالى على باب الإنسان لايقاظه من غفلته ، إذ أن سنة التطور ذاتها تدل على أنه لا يوجد ما يسمى بالواقع وما يسمى بالمثال ، لأن الواقع نفسه كان مثالا فى حد ذاته الى أن استطاع الإنسان تحقيقه فأصبح واقعا ، وبذلك يكون المثال امتدادا طبيعيا للواقع وليس نقيضه ، وهناك فكرة تقول أن المثال ذاته واقع طالما أنه يقع فى فكر الإنسان وخياله ولا يبقى سوى أن يتفاد ويطبق . باخراجه الى حيز الوجود المادى ، لأن المأذة

تبدأ دائما بالفكر ، ولذلك فالأدب المثالى لا يخلو من المنهج العلمي ، وحتى فى أشد حالاته هروبية وسلبية فإنه على الأقل يلمح الى القوى الدفينة والكامنة فى الإنسان . ولا يستطيع استغلالها لأنه نسيها بحكم الحياة الرتيبة التى كثيرا ما تحيله الى كيان آلى .

وإذا كان بعض القراء يستمتعون بالأدب المثالى على سبيل التسلية وتزجيه وقت الفراغ ، فهو لا شك يمكنهم من القاء نظرة جديدة الى الواقع الذى يحيط بهم من كل جانب وعملية إثارة الخيال لها جانب إيجابى أيضا وليست مجرد هروب ، فإثارة الخيال تؤدي فى أحيان كثيرة الى أعمال الفكر وإطلاق ملكات الإنسان الكامنة . عندئذ يشعر أنه آن الأوان لتغيير حياته ، أما كيف يغير حياته فهذا ليس من وظيفة الأدب ، ولكنه وظيفة العلوم الطبيعية والانسانية بصفة عامة ، فالأدب يقوم بدور الرائد وليس التابع ، وعليه أن يلمح ويسأل ويشكك ويشير للمشكلات المختبئة بالقاء الضوء عليها ولكن ليس عليه أن يجيب أو أن يحل المشكلات لأن هذا هو الدور التكميلى الذى يجب أن يقوم به العلم الذى لا يناقص الأدب ولكنه يكمله .

الحق والخير والجمال

ويقتررب الأدب المثالى كثيرا من الفلسفة لأنه يبلور مباحث الفلسفة الثلاثة الرئيسية : الحق والخير والجمال ، وكانت الروائية الانجليزية جورج أليوت « ماري أن

ايفانز » تقول أنه لا خير في فن روائي لا يجسد الحق ولا يسعى الى الخير ولا يحقق الجمال ، كذلك الروائي الروسي ليوتولستوى الذى حول قصصه ورواياته الأخيرة الى تطبيقات فنية لمبادئ الحق والخير والجمال ، ولكن شكسبير ودستوفسكى اعتبرا المثالية فى الأدب محاولة للتعرف على الوجود الروحي للانسان وملامسة الظواهر الميتافيزيقية والكونية التى تختفى وراء الحياة الدنيا وتأتى فى عالم ما بعد الموت وخاصة أن العلوم التجريبية والطبيعية مازالت عاجزة عن اكتشاف أسرارها ، وفى هذا يبدو التناقض واضحاً بين المثالية والطبيعية التى تضع الانسان فى حدود الواقع بكل تفاصيله الدقيقة بحيث لا يستطيع التطلع فيما وراءها .

والأديب المثالى يحاول الكشف دائماً عن الطبيعة الخيرة والجميلة للانسان ووضعه أمامه حتى يرى السمو الذى خلقه به الله ، والشر بالنسبة للأديب المثالى شئ عارض وعابر فى حياة الانسان ، لأنه غالباً ما يكون نتيجة للضغوط الاجتماعية المؤقتة ، ولكن الانسان بطبيعته يطمح الى الحق والخير والجمال ، ولو وضع فى مجتمع مثالى لما حاول أن يمسارس حيوانيته أو يدمر الآخرين ، والروائيان الانجليزيان صمويل ريتشاردسون وانتونى ترولوب خير من يمثل هذا الاتجاه المتفائل والمؤمن بالحياة والانسان ، وغالباً ما تنتهى روايات أمثال هذين الكاتبين نهاية سعيدة معبرة عن الأمل والرجاء فى المستقبل وانتصار الخير على

قوى الشر ، وهنا يبدو التناقض واضحاً بين تفاؤل المثالية وتشاؤم كل من الطبيعية والواقعية النقدية من المصير الانسانى ، ولكن أحياناً يكون تفاؤل المثالية مفتعلاً لأن الأديب يجد إزماً عليه أن ينهى روايته نهاية سعيدة حتى ولو لم تكن متمشية مع المجرى الطبيعى للأحداث والمواقف . مجرد أنه يريد اثبات أن الخير لا بد أن ينتصر فى نهاية الأمر مما يضطره الى التدخل بنفسه وتوجيه دفة الأحداث الوجهة التى يراها هو وليست الوجهة التى يراها العمل الأدبى .

ونظراً للتناقض الواضح بين المثالية وكل من الطبيعية والواقعية ، فقد اقتربت المثالية كثيراً من الرمزية التى سادت القرن التاسع عشر وخاصة فى شعر بودلير وتلاميذه ، وكتبت الناقدة الفرنسية دوروثى نولين فى كتابها «التأثير المثالى على المسرح بعد عام ١٨٩٠ » الذى نشر سنة ١٩٣٤ تقول : ان الرمزية الفرنسية بالذات ليست سوى الامتداد الحديث للمثالية التى بدأت من جمهورية أفلاطون وهى صيغة جديدة لها تتناسب والروح المعقدة للعصر الحديث .

من أقوال النقاد

ويقول الناقد الألماني برونشفيج فى كتابه « المثالية المعاصرة » الذى صدر عام ١٩٠٥ أن المثالية كانت تطلق على الناقد الذى يحلل الأفكار الواردة فى العمل الأدبى

أولا في ضوء المثل العليا للفلسفة المثالية : الحق والخير والجمال ، أى أنه كان يهتم بالمضمون أولا ثم يتناول الشكل فيما بعد ، لأنه كان يعتقد أنه لا خير في شكل جميل يحتوى على أفكار بالية وراء متعفنة بل انه ذهب الى أن الشكل الجميل لابد ان يحتوى على مضمون جميل بحكم انه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون ، ويستشهد الناقد ج.ب. ادامز في كتابه « المثالية والعصر الحديث » الذى صدر عام ١٩١٩ براء الفلاسفة الألمان شوبنهاور وهيغيل والشعراء الانجليز بوب وشيللى والمفكر الأمريكى ايمرسون وخاصة في مقالاته التى كتبها عن الطبيعة ، ويقول ان العمل الأدبى لابد أن يحتوى على أفكار انسانية بناءة ، لأن الأدب عامة مثالا وأخلاقي بطبيعته ، أما العمل (الأدبى) المحكم البناء والمحتوى على أفكار هدامة فمثله فى ذلك مثل الجريمة الكاملة التى تدل على براعة مرتكبها وحنكته ، ولكنها تدل فى نفس الوقت على اجرامه وحيوانيته والبراعة هنا ليست من الانسانية بشئ ، بل انها منافية لكل مبادئ الحق والخير والجمال .

ويقول الناقد جيمس رويس فى كتابه « محاضرات عن المثالية الحديثة » الذى صدر عام ١٩١٩ أيضا ان المآخذ الذى يمكن أن تأخذه على النقد المثالى انه كان يتطرق أحيانا الى الحد الذى يطلب فيه من الأديب أن يتحول الى واعظ أخلاقي ، فالتأكيد على الجانب الأخلاقي فى النقد

الأدبى أضاع الى حد كبير الاهتمام بالجانب الفنى ، وبذلك تقتضى صفة الفن الذى يصبح أداة - مجرد أداة - لا يصال الوعظ والارشاد والتوجيه المباشر الى جمهور القراء ، والقارئ لطبيعته يرفض الوعظ ، لأنه يعتز بذكائه ولا يستمتع بالوقوف موقف التلميذ من معلمه الذى يفترض ان تلميذه أقل منه ذكاء ولذلك فهو يتلقى الحكمة على يديه . . . وبالتالي فان القارئ لا يتقبل الأفكار المثالية الواردة فى العمل الأدبى بل يسخر منها فى كثير من الأحيان ، أما اذا وظف الأديب الشكل الفنى من أجل إثارة التجربة السيكولوجية الممتعة داخل القارئ وإعادة تشكيل نفسيته بما يجعلها على استعداد لتقبل الأفكار الجديدة فسنجد ان الاقناع الفنى خير ألف مرة من التوجيه والوعظ والارشاد المباشر ، وهنا تبدو وظيفه الشكل الفنى للعمل الأدبى ، لأنه يفقد القارئ كل مناعة لمقاومة الأفكار المستحدثة وبالتالي فانه يغير من شخصيته وسلوكه مما يؤكد الدور الريادى للأدب فى التطور الحضارى والتقدم الانسانى .

الصوفية

يقول ادوارد اندرهيل في كتابه « الصوفية » الذى صدر عام ١٩٢٩ : أن تأثير الصوفية على التفكير الدينى لم يكن يزيد بحال من الأحوال على تأثيرها على عملية الخلق الأدبى عند كثير من الأدباء فى مختلف بقاع العالم وعلى مر العصور والأزمان ، فالمذهب الصوفى يدعو الى السمو والارتفاع بالنفس الانسانية فوق تفاهات الحياة اليومية واهتمامات العالم الدنيوى الذى لا يرى من حياته سوى يومه المحدود ولا يستطيع أن يبصر أبعد من موطئ قدميه ، ونفس المهمة يحاولها الأدب العالمى بصفة عامة منذ أن عرفه الانسان وأدرك أهميته فى حياته ، فالمعروف أن الوحدة العضوية التى تمتاز بها الأعمال الأدبية الجيدة عبارة عن تجسيد موضوعى لوحدة الكون التى تتمثل بصفة خاصة فى علاقة الحب الصافى والنقى بين الخالق والمخلوق ، فالأدب

الانسانى هو الأدب الذى يبلور آمال الانسان وإبتهالاته من أجل حياة أفضل يتخلص فيها من قيود المادة التى تجبره فى كثير من الأحيان على البقاء فى دنيا الحيوان بكل بكل ما تحويه من غرائز بدائية وانفعالات بربرية وإنطلاقات وحشية .

وكل البشر دون استثناء لديهم جانب صوفى فى حياتهم ، ولكن فاعلية هذا الجانب تختلف من شخص الى آخر ومن ظرف الى آخر ، لأنه اذا كان للجسد الكثير من المتطلبات فالروح أيضا لها من المتطلبات ما هو أكثر حيوية بالنسبة لنمو الانسان المتكامل ، ولكن الجسد ينتصر فى كثير من الأحيان لأن ضغوط الحياة اليومية والحاح الغرائز الحيوانية وصراع الغابة الذى يحكم حياة الأفراد كما يحكم حياة الشعوب ، كل هذه العوامل ترجع كفة الجسد على الروح ، ومع ذلك يظل الصراع بين الروح والجسد سناريا ، وهو صورة أخرى للصراع الذى تعرفه بين الذات والموضوع أو بين الفرد والمجموع . فالحيوان فى الغابة لا يقيم وزنا للحيوانات الأخرى لأن غرائزه التى تحكم كيانه تجبره على اتباع مبدأ : « أنا ومن بعدى الطوفان » لأن كل وجوده يتركز فى الوفاء بمتطلبات جسده ، أما الانسان فعليه أن يكبح جماح غرائزه من أجل صالح المجموع ، فاذا نجح فى هذا فإنه يكون قد أوجد تعادلا بين الروح والجسد ، وهذا ما يسميه توفيق الحكيم بالتعادلية . ولكن الصوفية هى مرحلة تالية للتعادلية لأنها تحاول

وضع زمام الجسد فى يدى الروح بحيث يستطيع الانسان أن يخلق فى آفاق سر مدية يحقق فيها وجوده الروحى ويستشعر من المتعة الروحية والنشوة الوجدانية ما لم تجزبة سيكلوجية، ترسبت فى عقله الباطن وأصبحت جزءا أثرا وأطول عمرا وربما لازمته طوال حياته لأنها بمثابة تجربة سيكلوجية . ترسبت فى عقله الباطن وأصبحت جزءا من كيانه النفسى والفكرى والعقلى . وهنا تكمن العلاقة الوثيقة بين الأدب والصوفية .

التجربة السيكولوجية

لاشك أن الأدب يتعامل مع مشاعر الانسان واحساساته ، بل يتخذ منها مادة لمعظم أشكاله الأدبية من رواية ومسرحية وقصيدة ، فالأدب يسعى لادخال الانسان هذه التجربة السيكولوجية التى يتطهر فيها وجدانه من كل الشوائب الدنيوية ويرى وحدة الكون فى ضوء جديد ، وكان أول مفهوم علمى لهذه النزعة الصوفية قد برز فى آراء أرسطو عن المشاعر التى يمارسها الانسان فى حضرة المأساة ، فالانسان ينسى ذاته فى مواجهة البطل التراجيدى لأنه يتعاطف معه بحكم الانسانية التى تجمعهما سويا وفى نفس الوقت يخاف من مصيره الذى ينتظره ولا يستطيع منه فكاكا . وأثناء المرور بهذه التجربة السيكوجية تتجسد القوى الميتافيزيقية التى لا يستطيع الانسان ادراكها عن طريق حواسه الخمس ، ويدرك أن هذه

الكون لم يخلق عبثا ولكنه موجود طبقا لنظام صارم دقيق ، وأن هذه الدقة لا بد أن تكون من صنع خالق تسمو ارادته فوق ارادة البشر ، وبالتالي يرى الانسان نفسه على حقيقتها، مجرد قطرة فى محيط متلاطم الأمواج ، وحياة هذه القطرة تتمثل فى الاندماج الكامل فى مياه هذا المحيط . وهذا ما يعبر عنه المتصوفة بالاندماج الكلى فى الذات العليا .

وكما أن العمل الأدبى هو قطعة متجسدة من وجدان الأديب ونستطيع أن نستمتع به دون معرفة شخصية بالأديب كذلك العالم الذى نعيش فيه ، نحن نستطيع الاتحاد مع صانعه دون أن نراه مرأى العين وذلك من خلال صنع يده ، وفى هذا تختلف نظرة الانسان عن نظرة الحيوان الى هذا العالم ، فالحيوان يستعمل العالم كما هو بينما يسعى الانسان الى الارتقاء به الى الآفاق التى يحس فيها أنه اقترب من أقرب مسافة من خالقه ، ويجب أن يؤخذ الاقتراب هنا بمفهومه العقلى والفكرى والروحى والنفسى وليس الاقتراب بمفهومه المكانى ، فالخواص الظاهرة للواقع انما مرجعها الى عقل المدرك أو العارف ، بمعنى أن الأشياء فى ذاتها ليست مكانية ولا زمانية ، بل ظهورها لنا على هذا النحو يرجع الى طبيعة عقولنا التى لا تستطيع أن تدرك الأشياء الا وهى حالة فى مكان وسارية فى زمان ، ولذلك فالصوفية تحاول أن تتفادى هذا القصور العقلى عن استغلال الملكات الروحية فى الانسان مثل الحدس والإلهام والشفافية والتركيز الشديد على

احساسات معينة بحيث يصل هذا التركيز الى أبعد الآفاق الممكنة . وهذا التركيز يعد الهدف الأساسي لكل عمل أدبي جيد ، لأنه يأخذ بلب القارئ أو المتفرج ثم يعمق احساسه فيما يختص بموقف أو موضوع معين ، ومن خلال هذا التعميق يستطيع أن يصل الى الفكرة الموضوعية التي تحكم هذا الكون ، فيزداد تعرفا عليها واطمئنانا اليها وحباً لها وبالتالي فإن هذا يوثق علاقته بالوجود لأنه يدرك موقفه تماماً منه .

البدايات المبكرة

وإذا حاولنا تتبع البدايات المبكرة للصوفية كمذهب في الأدب الغربي لوجدنا أنها ترجع الى المسرحيات الدينية التي انتشرت في العصور الوسطى وكانت تهدف أساسا الى الوعظ الأخلاقي والإرشاد الديني والتبصير بعواقب الخطيئة التي يغري بها الشيطان الناس حتى يقبلوا على ارتكابها ، وغالباً ما كانت تحتوى هذه المسرحيات على أشعار هي أقرب الى الصلوات والابتهالات التي ترفعها الشخصيات الى الله طلباً للمغفرة ، وكان كتاب هذا النوع من المسرحيات حريصين على اشاعة الجو الديني والروحي في المسرح من خلال النص حتى لا يكاد يشعر المتفرج بالفارق بين المسرح والكنيسة . وكانت الشخصيات لا تخرج عن القيام بأدوار الملائكة أو الشياطين ، بمعنى أن الوجود الرمزي هو الذي سيطر على النص والتمثيل

حتى لا يحس المتفرج بالوجود الجسدي للممثلين مما قد يخرجهم عن الاطار الروحي والتجريدي للمسرحية . وفي القرنين الحادى عشر والثانى عشر برز الجانب البراجماتى أو النفعى للصوفية فيقول ر . م . جونز فى كتابه « دراسات فى المذهب الصوفى » الذى نشر عام ١٩٠٩ : أن الفلاسفة والمفكرين الدينيين من أمثال سان برنار الفرنسى وسان آنسليم الانجليزى وريتشارد سان فيكتور قد أكدوا الفائدة العملية التى تعود على الإنسان فى حياته الدينية من جراء عشقه للذات الالهية ، فان حياته تخلو من القلق والضيق والهم والخوف لأنه اتحد مع القوة الجبارة التى تحكم هذا الكون بأكمله وعلى هذا فلا خوف عليه ، وهذا التطهير العاطفى يحدث أيضاً بعد الانتهاء من مشاهدة الأعمال الأدبية الخالدة أو بعد الاطلاع عليها ، فكل الاحساسات ، ومن هنا كان الصفاء أو الانسجام أو الراحة بحكم الشكل الفنى الجميل الذى صبت فيه هذه الاحساسات ، ومن هنا كان الصفاء أو الانسجام أو الراحة النفسية أو الشفافية الروحية التى تجدتها فينا مثل هذه الأعمال الأدبية . أى أن الهدف واحد بالنسبة للأدب كنشاط روحي وبالنسبة للصوفية كمذهب دينى .

وقد تبلور المذهب الصوفى بشكل أوضح - بعد المسرحية الدينية - فى أشعار دانتي وخاصة ملحمة الشهيرة « الكوميديا الالهية » وفيها تتحول الشخصيات الى أرواح هائمة بين الفردوس والمطر والجحيم ، والأشعار الى

ابتهالات وتسابيح تدفع القارئ الى التأمل في هذه الجلالة السرمدية التي تحيط بهذا الكون ، وانتقل الأثر الصوفي لدانتي بعد ذلك الى انجلترا حين تمثل في مدرسة الشعراء الميتافيزيقيين التي تزعمها الشعراء الانجليزى الكبير جون دن (١٥٧٣ - ١٦٣١) ، وهى المدرسة التي خلدت أشعارها بسبب اتجاهها الصوفى الذى أحدث ثورة فكرية ودينية فى المجتمع الانجليزى فى ذلك الوقت ، وكذلك نجد الأدباء الكلاسيكيين فى أسبانيا وقد تحمسوا لتبنى هذا الاتجاه الأدبى الجديد وخاصة أنه كان متمشياً مع الروح الكاثوليكية السائدة ، وما حدث فى أسبانيا حدث تماماً فى فرنسا نظراً للتقارب الجغرافى والتشابه العقائدى ، خاصة وأن المدرسة الكلاسيكية التقليدية كانت تسود البلدين وتنادى بأن الأصالة هى فى احياء التراث الدينى القديم حتى يتعرف الناس على مقوماتهم الروحية والفكرية والقومية . وقد قاد هذا الاتجاه فى فرنسا معظم الأدباء والمفكرين ابتداء من سان فرانسيس الى فينيلون .

لنشوة الوجدانية

ويقول الباحث الفرنسى هنرى بريموند فى كتابه « الصوفية بين الدين والأدب » : أن أثر المفكر الدينى سان فرانسيس لم يقتصر على رجال الدين فى عصره من أمثال سان بونا فينتورا بل امتد الى الشعراء من أمثال فرجاكوبين ، وهذا يدل على أن الأدب كان يواكب كل

التطورات التى تطرأ على التفكير الدينى . لأنه أدرك أن رسالته يمكن أن تؤدى خدمة جليلة فى تخليص الانسان من كل اضطراباتة الداخلية التى تنشأ بفعل تقلبات الحياة اليومية ، ولاشك فإن السعادة المطلقة التى يمكن أن يحصل عليها الانسان تتمثل فى النشوة الوجدانية النابعة من عشق الذات الالهية ، والشاعر الذى يتمكن من إثارة هذه النشوة داخل قارئه هو الشاعر الحق الصادق مع نفسه ومع الآخرين ، لأنه لا يوجد هدف أسمى من السمو والارتقاء بالبشر بعيداً عن أدراج الحياة الدنيوية وموبقاتها ، أما الشاعر الذى يداعب غرائز القارئ ويهددها فإنه يحرص على تقييد الانسان داخل حدود دنيا الحيوان وقتل انطلاقات الروح وتطلعاتها عنده . ويؤكد سان فرانسيس وأتباعه أن لو تمكن البشر جميعاً من الاتحاد بالذات الالهية وبلوغ هذه النشوة الوجدانية لتحول هذا العالم الى جنة ، ولكن المأساة أن الغرائز الدنيوية عند الانسان مازالت تشده الى دنيا الواقع المضطرب المؤلم وتمنعه من الحصول على الصفاء الذهني اللازم لبلوغ أعلى درجات التركيز والشفافية التى تتلشى فيها الأنانية والكراهية والحقد والضغينة والعنف والقلق والضيق والهم والملل والتشاؤم . . . الخ من المشاعر التى تنهش كيان الانسان وتحيل حياته الى جحيم . . . بينما نجد أن أول شرط للوصول الى مرحلة التجلي هو التخلص من كل هذه المشاعر المتناقضة والمشوشة . . .

وفى إيطاليا أدى الاتجاه الصوفى الى قيام حركة الأخوة الفرنسيسكان التى امتدت بعد ذلك الى شبه جزيرة أيبيريا على يدى المصلح الدينى والشاعر المشهور رامون لال الذى قال أن الاتحاد المطلق بين المخلوق والخالق كما تحتمه الصوفية المثالية لا يؤدي الى نتائج نفعية كثيرة فى الحياة العملية ، ونادى بأن تكون النظرة الصوفية الى حقائق الحياة أكثر نفعية عن طريق احلال ما أسماه بالصدقة الصوفية محل الاتحاد الصوفى ، لأنه مهما اتحد العاشق والمعشوق فسيظل الاثنان اثنين ولن يتحولا الى واحد ، ونفس الوضع بالنسبة للعلاقة بين العمل الأدبى والمتذوق فمهما بلغ هيامه وانبهاره به ومهما تحول العمل الى قطعة من وجدان المتذوق فسيظل العمل الأدبى منفصلا بكيانه عنه ويمكن لمتذوقين آخرين أن يقوموا بنفس المهمة ، فعلاقة الحب والعشق والوجد لاتعنى تحويل الموضوع الى ذات أو الإزدواج الى وحدة لسبب بسيط أن المتعة الروحية تنبع من هذه الازدواجية لأن العاشق يشعر بصدى عشقه لدى المعشوق ولكن اذا تحول الاثنان الى واحد فسينتهى الصدى وبالتالي الاحساس بالمتعة الروحية .

وفى ألمانيا تزعمت المذهب الصوفى فى الأدب امرأة تدعى ميتشيلد عاشت فى مدينة مادجبرج ابان العصور الوسطى واشتهرت بكتابتها الشعرى الضخم : « نهر الضياء النابع من السماء » ، وهو الكتاب الذى يقول عنه النقاد أنه كان ذا أثر كبير على دانتي عندما كتب « الفردوس »

أحد الأجزاء الثلاثة المكونة « للكوميديا الالهية » . وبعد ميتشيلد جاء الآباء الدومينيكان بزعامة ايكهارت وسوسو وطولر الذين حاولوا تطوير اللغة الأدبية المعبرة عن التأملات الصوفية بحيث تتخلص من كل الشوائب الفجة والرواسب الغليظة والتعبيرات الهابطة وتتحول الى غلالة شفافة تحيط كل الألفاظ والكلمات باطار من النورانية الباهرة . ونادوا أيضا باخضاع اللغة القومية للدراسات المنهجية بحيث يمكن استخراج أعظم طاقاتها التعبيرية حتى تسمو الى مستوى التجربة الصوفية وتتمكن من تجسيدها فى أعمال أدبية خالدة . وقالوا أن لغة الشعر لغة صوفية بطبيعتها لأنها تسمو فوق مستويات التعبير اليومية وإن كانت تحتويها عن آخرها ، وهى لغة تستغل الايقاع للوصول الى درجات التعبير بالموسيقى ، والموسيقى كما نعرف لغة تجردت من كل الاحتياجات الدنيوية وشحنت بأسمى المعاني الانسانية .

علم الجمال :

ولم تقتصر هذه الحركة على ألمانيا بل تبعها تلاميذ آخرون فى الأراضى الواطئة وفرنسا من أمثال روبرت بروك وتوم كمبس وديتيس القرطاجى وجيرسون الذى أسسوا حركة التكريس الحديثة سواء فى الدين أو الأدب وقالوا أنه اذا كان الدين هو تخصص رجل الدين فكذلك الأدب هو تخصص الأديب وليس عليه أن يدس بأنفسه فى تفاهات

الحياة الدنيوية بل يكرس حياته لخلق الأعمال الأدبية العظيمة التي تمكن الانسان من ادراك خصائصه العليا . وقد ساد هذا المفهوم القرن الخامس عشر بحيث أصبح تجسيد الجمال المثالي والعلوى هدف كل أديب . وأدى ذلك بدوره الى انشاء المدرسة الصوفية الجمالية التي تزعمها لويس دي جزانادا وخوان دي لوس انجيليس ودييجو دي استيلا ومالون دي تشيد الذين قالوا بأنه لافرق بين الدين والجمال بمعناه الروحي والخالد أما الجمال الدنيوي فمؤقت وزائل ، وبمعنى آخر فالجمال هو جمال الجوهر وليس جمال المظهر ، ومع ذلك لم يرفض مالون دي تشيد الجمال الدنيوي كتعبير عن الجمال الروحي لأن العقل البشري مازال عاجزا عن ادراك الجمال الروحي بدون تذوقه من خلال الحواس الخمس ، ولكن هذا لاينفي الحدود الفاصلة بين هذين النوعين من الجمال ، يقول مالون دي تشيد :

« انك اذا كنت تملك ختما ذهبيا يحمل صورة أسد ثم قمت بطبع الصورة على قطعة من الشمع ، فانه من الواضح أن كل التفاصيل الموجودة في الذهب ستنتقل الى الشمع ، ولكن مع اختلاف واحد هو أن الشمع سيظل شمعا بقيمته التافهة بينما سيظل الذهب ذهباً بقيمته الثمينة » .

وقد قام علماء النفس الصوفيون من أمثال سانتا نيريزا وسان خوان دي لاكروز بتحليل ما يحدث للروح عندما يخمد ذكائها وارادتها وقوتها تحت ظل « البالي

المظلمة » ثم عندما يغزوها الله بنوره وحقه المبين فتتوهج كالشعلة السرمدية ، وقد قال هؤلاء المفكرون والأدباء بأن الانسان لاجل ولا ارادة له طالما أنه منغمس في حياته الدنيوية ولكن بمجرد أن يرى نور الله عليه أن يسير على هداه ، وخير الأعمال الأدبية ما يجسد هذا النور لعين الانسان التي تتميز بقصر النظر في معظم الأحيان . وقد أدى هذا الاتجاه الأدبي الى ما عرف بعد ذلك باسم السكونية أو الاستسلامية أو السلبية التي ترى أن الانسان لايملك أية ارادة وعليه أن ينتظر مصيره الذي يعتمد في شكله على مدى ارتباط الانسان بالذات العليا . وأى صراع درامي في أى عمل أدبي هو صراع من أجل تشكيل هذا المصير على أحسن صورة ممكنة ولكنه ليس من أجل تغييره ، وقد برز هذا الاتجاه في أعمال ميغيل دي مولينوس في أسبانيا ومدام دي جيون في فرنسا ، وقد عاصر هذا الاتجاه الصراع بين المحافظين والمجددين الذين دافعوا عن ارادة الانسان وحقه في اختيار مصيره وهاجموا المعايير الصوفية الكلاسيكية التي تنادى بالرضوخ وانكار الذات ، وأصبحت الصوفية نوعين : أحدهما سلبي والآخر إيجابي ، والاتجاه الأخير ساد القرن الثامن عشر ونادى باتحاد القلب والروح حتى يعيش الانسان حياة متكاملة ، وقد تبلور هذا في الأعمال الأدبية التي كتبها تشسترتون وبرنانوس وكلوديل .

هناك كثير من الأعمال الصوفية فى الأدب الانجليزى مثل كتابات ريتشارد رول وجوليان نورويتش الذى كتب « روى الحب الالهى » ، والكتاب الذى لم يعثر على مؤلفه ويسمى « سحابة المجهول » وأشعار سبنسر المعروفة باسم « التسابيح » وأشعار هيربرت المعروفة باسم « الياقة العالية » ، وأشعار كراشو « القلب المشتعل » و « عيد ظهور الرب المجيد » والجريدة الصوفية التى أصدرها جورج فوكس ، وقصيدة فرانسيس تومسون « رسول العناية الالهية » ، وقصيدة جيرارد مانلى هوبكنز « حصاد الهشيم » ، وعموما فقد وجد معظم المتصوفة الانجليز متعهم فى تأمل الطبيعة التى تجسد صنع الخالق العظيم ، وهكذا مزجوا الروح بالجسد والمظهر بالجواهر والأرض بالسما ، وقد تجلّى هذا الاتجاه فى قصائد الشاعر هنرى فون مثل « الليل » و « الذاهبون الى عالم الضياء » وقصائد وردزورث وخاصة « تأملات عند مقبرة تينترن » ، وأغانى وأساطير وليم بليك وكذلك أشعار شيللى . وانتقلت العدوى الى أمريكا بحيث نهضت فلسفة ايمرسون على أسس صوفية بحيث وكذلك أشعار اميل ديكنسون .

وفى أواخر القرن التاسع عشر قامت نهضة صوفية عملت على احياء التقاليد الصوفية الكلاسيكية فى ايرلندا ، وكان لهذه النهضة طابعها المستقل عن الأدب الانجليزى عامة وشعره خاصة ، وقد ألقت بكل ثقلها فى الميدان المسرحى وقالت أن الصوفية الحديثة ترفض الواقعية كمذهب

أدبى لأن الأدب الذى يقتصر على تصوير الواقع هو أدب قاصر عن السمو بالانسان ، وعلى الكاتب المسرحى أن يتجرد من كل شيء فاعدا الأهداف الأدبية والجمالية الخالصة التى لا تعتمد فى أساسها على الأفكار والأغراض السياسية والاجتماعية ، وبمعنى آخر يجب أن تكون المسرحية عملا أدبيا خالصا يسمو بالنفس البشرية ويعلو بها فوق تفاهات الحياة ، وقد تبلور هذا الاتجاه فى مسرحيات الايرلندى . ج . م . سنج وليدى أوجستا جريجورى ووليم بتلرريتس .

ومهما تغيرت أشكال الصوفية الأدبية على مر العصور فهى فى جوهرها واحدة ، فهى تسعى مثل باقى المذاهب الأدبية الى حياة أفضل وغد أجمل وانسان أوسع أفقا ، ولذلك فهى مزيج من المثالية التى ترفض حدود الواقع والرضوخ له ، والرومانسية التى تكرم الانسان الذى خلق على صورة الله ، والرمزية التى تجد فى كل شيء على وجه الأرض رمزا ومعنى ، والسيريالية التى تخترق حصار العالم المادى وتنطلق الى آفاق الشعور والفكر والخيال ، والتجريدية التى تجرد الانسان من كل الاضطرابات والتفاهات وتركز بصره على معنى وجوده وهدف حياته ، والميتافيزيقية التى تؤكد الكيان الروحى للانسان بجانب كيانه المادى . ولاعجب فى هذا المزيج المتعدد من المذاهب المختلفة لأن كلها واجهات مختلفة لجوهر الأدب الانسانى الذى لا يكل فى البحث عن الانسان الأفضل والعالم الأجل .

الإنسانية

الإنسانية من المفاهيم الأدبية التي يصعب تحديدها
بمن معين أو تتبعها في منطقة معينة أو ربطها برواد يعود
اليهم الفضل في تحديدها ويلوزتها كمذهب أدبي له ملامحه
الخاصة وخطوطه العريضة التي تسهل مهمة التعرف عليه
بين بقية المذاهب المتعددة . وهي أيضا لا ترتبط بمدرسة
فلسفية محددة أو اتجاه عقائدي سواء كان سياسيا أو
اجتماعيا أو اقتصاديا ، فقد اعتنق الإنسانية أدباء ومفكرون
لاحصر لهم في جميع أقطار المسكونة دون استثناء وفي
قرون مختلفة ، ولذلك يصعب حصرها وتضييق الخناق
عليها كما يحلو للنقاد أن يفعلوا مع المذاهب الأدبية الأخرى ،
ورغم أنها تحمل من السمات المشتركة ما قد يدخلها في
نطاق هذه المذاهب إلا أنه يستحيل معاملتها على نفس
المستوى لأن هذه السمات المشتركة من الاتساع والانتشار

والتناقض الذي يرفض كل محاولة لنهايتها وتقنينها ،
فبالصعوبة في تحديد مفهوم الإنسانية أنه بالإضافة إلى
خصائصها الثابتة توجد خصائص متغيرة بتغير المكان
والزمان والحضارة والثقافة . الخ ، وغالبا ما تتداخل
الخصائص الثابتة مع الخصائص المتغيرة بحيث يتعذر
الفصل بينهما وعلى هذا نجد أن المفهوم الأصلي للإنسانية
يختلف اختلافا كبيرا من عصر لآخر ومن منطقة لأخرى .
وهذا الاختلاف نجده واضحا عند كل من الأدباء والمفكرين
من أمثال جون سالسبوري وبترايك وبوجيو وفيتورينو
دافيلتر وليوناردو برونى ولورينزو فاللا وماكيافيلي
وايرازموس وتوماس مور وبودي وكالفن ورايبليه ومونتاني
وهوكر وسبنسر وتشابمان وجونسون وميلتون .

ونفس الوضع بالنسبة للباحثين المحدثين الذين
اختلفوا فيما بينهم إلى حد كبير عندما حاولوا وضع مفهوم
عام وثابت للإنسانية في الأدب وتحديد من من الأدباء
يستحق حمل لقب « أديب الإنسانية » ولكن كل هذه
الاختلافات النوعية أحيانا والظاهرية أحيانا أخرى يجب
ألا تشتت انتباهنا بعيدا عن السمات المشتركة والمتبلورة
لمفهوم الإنسانية في الأدب ، وهي السمات التي ظلت
ثابتة منذ بدأ أفلاطون في التعرف عليها حتى عصرنا
الحاضر . فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان ويجب
عليه أن يبحث دائما عن معنى وجوده وحياته . ويجب ألا
يخاف من الوقوع في الخطأ لأنه - أولا وأخيرا - إنسان

وطبيعته ليست كاملة أو مطلقة وإن كان دائما يسعى الى الكمال . والحياة في حد ذاتها شيء رائع وتستحق أن يعيشها الانسان بطولها وعرضها مهما احتوت على صراعات وتناقضات وآلام ، لأنه في مقابل ذلك هناك الملذات والمتع والآمال . وبذلك تقف الانسانية كمذهب أدبي في منطقة تقع بين المثالية الرومانسية المتفائلة والواقعية النقدية المتشائمة . فمن يريد أن يختبر الانسانية على حقيقتها عليه أن يطرح التفاؤل والتشاؤم جانبا وأن يواجه الألم ويتسلح بالأمل في نفس الوقت ، أما ضيق الأفق والانحياز الى وجهة نظر مسبقة فلن يسمحا بأية نظرة شاملة تستطيع استيعاب كل تناقضات النفس البشرية . تلك هي السمات العامة للانسانية كمذهب أدبي ، ولكنها بمرور الأيام منذ أفلاطون اكتسبت كثيرا من الأبعاد والشروح ولكنها لم تخرج عن جوهرها ، لأن هذه الأبعاد والشروح لم تكن سوى تنويعات جديدة تضيف الى رقعتها ولا تتناقض مع طبيعتها .

التنوعات الجانبية :

كانت أول تنويعات على المفهوم الأفلاطوني للانسانية نتيجة طبيعية لحركة الاحياء والتنوير التي سادت أوروبا بعد خروجها من ظلام العصور الوسطى وضيق أفقها ، وتركز الاتجاه الانساني في الانكباب على دراسة التراث الأدبي الذي خلفته كل من اليونان وروما . وكان التراث

الأدبي في ذلك الوقت يشجل كل التيارات الفلسفية والثقافية والحضارية . وأعلن المفكرون والأدباء أن خير وسيلة لمعرفة النفس الانسانية بكل تناقضاتها هي العودة الى التراث الاغريقي والروماني وتفتيح الذهن لكل ما هو جديد ومبتكر بصرف النظر عن القوالب الجامدة التي تعوق حركة التطور والتقدم . ولكن ذلك لم يحدث تماما لأن الاعجاب الزائد بالتراث الاغريقي والروماني قد استحال الى قيد جديد يمنع كثير من الأدباء من الخروج عن حدوده . فقد أصبح هذا التراث مثالا أعلى يجب أن يحتذى وكل شطط بعيد عنه ليس سوى العجز البين عن فهم النفس البشرية . وقد تبلور هذا الاتجاه في المذهب الكلاسيكي في الأدب ، وهو المذهب التي اعتبر كل الأعمال الكلاسيكية التي خلدها تاريخ الأدب بمثابة التجسيد الحي للمفهوم الانساني ، فالعمل الأدبي الخالد هو نتيجة طبيعية لمحاولته المخلصة لفهم الانسان ولذلك سيظل خالدا طالما أن هناك انسانية على وجه الأرض ، فالأدب الكلاسيكي ينظر الى الانسان في مجموعه فلا هم شر خالص ولا هو خير خالص وانما مزيج معقد ونسبي من العنصرين . ولذلك فمهمة الأدب تتركز في تعريف الانسان بذاته بقاء الضوء العقلي الرزين والهاديء عليها لأن الكلاسيكيين لا يثقون كثيرا بالمعاطفة وشطحاتها فهي معوقة في أحيان كثيرة لأنها تشتمت الانتباه وتفقد الانسان قدرته على التركيز نحو الهدف ، والتطور الانساني بدوره لا يمكن أن يركن اليها

لأنها قد تصيبه بنكسات متعددة بينما يعد العقل الانساني الوسيلة الوحيدة التي تساعد الانسان على التقدم ، وكل ما يخرج عن حدود العقل يدخل بدوره في باب الهذيان .

وطبقا لهذا المفهوم الذى بلوره الفيلسوف بوركهارت وثبت دعائمه ، نجد أن الانسانية ، قد أصبحت مرادفا للثورة المادية التي تقترب كثيرا من الاخاد بحجة مهاجمة كل الأفكار الدينية التي سادت العصور الوسطى ، وعلى الانسان أن يهتم بالمادة قبل الروح لأنها الشيء الوحيد الذى يستطيع ادراكه والسيطرة عليه . ويبدو أنه كان هناك من الأقليات ذات النفوذ الاقتصادى فى أوروبا من يحاول محاربة المسيحية باسم الانسانية ، وبالطبع لم تكن هذه الأقليات تعتنق المسيحية ، أى أن الحرب الخفية التي أعلنها اليهود ضد المسيحية بدأت مع نهاية العصور الوسطى وتدهور سلطان الكنيسة الكاثوليكية بالذات ومع هذا فقد نهض رجال الدين المسيحي المستنيرين فى إيطاليا وفرنسا لمحاربة هذه الموجة العاتية من الشك وأعلنوا بكل الوسائل أن العقيدة الالهية هي محور كل مفهوم للانسانية ، وهي عقيدة قادرة على استيعاب كل المفاهيم سواء تلك التي سادت العصور الوسطى أو التي تحاول السيطرة الفكرية على مقدرات عصر النهضة . وإذا بدت هذه العقيدة فى عصر من العصور كما لو كانت قد فقدت صلتها بالحياة اليومية فليس العيب فيها ولكن العيب فى العقول التي

أهمتها أو فقدت القدرة على استيعابها وضمها . فالدين لا يقف ضد التنوير الثقافى والحضارى لسبب بسيط هو أنه الأصل والمنبع لكل تنوير جاء بعد ذلك ، ولا يمكن للأصل أن يتنكر للفروع الا فى حالة تنكر الفروع للأصل ، ومهمة الأدب لانتفصل عن مهمة الدين لأنها تسير فى خط مواز لها ، فإذا كان الدين يسعى الى خلاص الانسان برفعه فوق المستوى الحيوانى فالأدب يجسد هذه المهمة من خلال الأعمال الأدبية الرفيعة ، وخير دليل على هذه العلاقة الوثيقة هو الأسلوب الأدبى الرفيع الذى نجده فى كل الكتب السماوية .

الملذات الحسية :

وهناك من حاول الربط بين الانسانية والحيوانية من أمثال لورينزو فاللا الذى قال أن الطريقة الوحيدة لكى يحقق الانسان انسانيته هي فى التمتع بكل الملذات الجسدية والحسية لأنها الشيء الوحيد الذى يستطيع الانسان لمسه وادراكه ، والأدب يجب أن يبلور هذه الحقيقة ، ولذلك فإن قصص بوكا تشيو المعروفة باسم الديكاميرون تعد الانتاج الأدبى المثالى الذى يجب على كل الأدباء أن يحذوا حذوه بما يحتويه من مناظر جنسية جريئة ، ويقول بعض النقاد أن هذا الاتجاه كان الأساس الذى نهض عليه الأدب البورنوجرافى فيما بعد ، وهو أدب الاثارة الحسية دون هدف يكمن وراءها وهذا الأدب

دعمته فيما بعد ترجمة الكتاب الهندي الفاضح المعروف باسم الكاماسوترا الى معظم لغات أوروبا ، وكان من آثار هذه الترجمة كتاب « الحديقة المعطرة » للحالة الانجليزى ريتشارد بيرتون الذى عاش فى القرن الماضى . ولكننا اذا تتبعنا هذا الاتجاه فسنجد أنه يرجع الى الشعاع اللاتينى أوفيدوس الذى يزخر بلمحات من أشعار عمر الحيام . وكان أوفيدوس من الشعراء الذين يؤمنون بأن من حق الانسان أن يتمتع نفسه بالأسلوب الذى يناسبه حتى اذا لم يناسب الآخرين ، أى أن الغاية تبرر الوسيلة وهو المذهب الذى اعتنقه فيما بعد السياسى الايطالى مافيا فيلى وشرحه فى كتابه « الأمير » .

ودور الأدب بالنسبة لأصحاب هذا الاتجاه هو القيام بالتبرير الكافى لاتخاذ أسلوب معين من أجل بلوغ هدف مناسب ، أى أن الأخلاقيات والمثل العليا ليست فى الاعتبار لأنها شئ نسبى ويختلف من جماعة الى أخرى . وهذا لايعنى سوى قلب المعايير الانسانية كلها رأسا على عقب لأنه من المستحيل تحقيق انسانية جماعة معينة على حساب انسانية جماعة أخرى . فعندما أقام هتلر مثالا حكومة النازى وأعلن أن الجنس الآرى هو أسمى الأجناس البشرية والسلالات الانسانية ، كان قصده من هذا التطرف تدعيم غريزة حب العظمة فى الانسان الألماني بحيث يشعر أن تحقيق انسانيته لا يتأتى الا عن طريق اخضاع الجنسيات الأخرى التى تقل عنه فى الدرجة . وبالتالي فقد تحولت

كل الأعمال الأدبية التى كتبت فى هذه الفترة الى مجرد دعاية صريحة لتمجيد الجنس الآرى ، ولم يدرك هتلر أو أنه تجاهل أن الانسانية لا تتجزأ وأنه اذا تطرف فى تمجيد جنس معين فإنه لايفعل الا شيئين : أولا أنه يمحو انسانية الجنس الذى يفضله لأنه يحول أفرادها الى وحوش ضارية تفتك بالضحايا التى يرمى بها القدر الى طريقها وثانياً فإنه يمحو انسانية الأجناس الأخرى التى يعتدى عليها لأنه يحيلها سواء الى ضحايا أو عبيد .

سياسة اسرائيل :

وهذا ما تتبعه اسرائيل الآن فى قلب العالم العربى ، فنجد الأدب الصهيونى المعاصر يمجّد العقلية الصهيونية ويؤكد لليهود فى كل مكان وزمان أنهم شعب الله المختار ، وهذا ما يبلوره الأديب الصهيونى عجنون فى كل رواياته ، ومن المضحك المؤسف أن هذا الأديب العنصرى قد حصل منذ سنوات قليلة على جائزة نوبل للأدب . وكل رواياته تزخر بالدعاية المسمومة غير المباشرة التى تنادى بأن الصهيونى أو الاسرائيلى أو اليهودى هو السوبرمان أو الانسان الأعلى الذى نادى به الفيلسوف الألماني نيتشه ، وهو الفيلسوف الذى كان يعد من ألد أعداء المسيحية ، ولأن انسانية اليهودى أفضل من انسانية أى جنس آخر فمن حقه أن يحققها عن طريق الاعتداء على الأجناس الأخرى وانتهاك انسانيته ، وهذا ما ينادى به فى الواقع كل من

التليمود وبرتوكولات حكماء صهيون . ولكن هذا الإديب الصهيونى العنصرى المبعو عجنون لايعلم أن التاريخ قد طمس معالم الأدب الألماني العنصرى الذى كتب أثناء الحرب العالمية الثانية بمجرد انتهاء هذه الحرب ، فالليون شاسع بين الانسانية بمفهومها الشامل الرحب والعنصرية بمفهومها المتحيز الضيق . وان كان من حق الأديب أن يبلور العناصر القومية والمحلية للشعب الذى ينتمى اليه فليس من حقه أن ينادى بأفضلية جنس على آخر ، وخاصة أن اليهود ليسوا جنسا بالمفهوم الانثروبولوجى بل اندمجوا فى سلالات متعددة ولم تكن بينهم رابطة سوى الدين والتقاليد السرية التى يتبعونها ويثونها فى أولادهم وأحفادهم جيلا بعد جيل ، والأدب الذى يتحول الى مجرد دعاية مباشرة أو غير مباشرة لعنصر معين ، محكوم عليه بالفناء مقدما ، فالانسانية ترحب بالقومية والوطنية والمحلية لأنها مزيج متناسق من كل هذه العوامل ولكنها تأبى العنصرية بكل قوة وإصرار لأن وجود العنصرية ليس سوى الامتهان الصارخ لبقية العوامل المشكلة للنسيج الانسانى الشامل ، والأدب الانسانى العظيم بدوره يبلور ويجسد هذا النسيج الانسانى الشامل من خلال تحسس الخصائص الثابتة والأصلية لكل من العوامل القومية والوطنية والمحلية . ومن هنا كان الانبهار الذى يسيطر على أى فرد من أى شعب عندما يواجه عملا أدبيا رائعا قد يكون من انتاج أديب ينتمى الى شعب مختلف تمام الاختلاف

فى العقيدة والمناخ والروح والجسارة والثقافة والتقاليد والعصر . والأدب العنصرى ليس سوى جسما غريبا فى نسيج الأدب الانسانى سرعان ما يلفظه حتى لايفقد عناصر الحيوية الاستمرار .

الحاسة الجمالية :

ولكن الاتجاه الصحى الذى سار فيه مفهوم الانسانية فى الأدب يتضح فى الرقى بالحاسة الجمالية عند الناس ، فهناك فارق شاسع بين اللذة الحسية المؤقتة التى تقترب من عالم الحيوان وبين الحاسة الجمالية الدائمة التى تسمو بالإنسان الى مستويات روحانية بديعة ، فقد كان المفكرون المتمزقون فى العصور الوسطى يقولون أن التمتع بالجمال فى هذا العالم لا يخرج عن نطاق الخطيئة ، وأن هذا العالم ليس سوى مكانا كئيبا ومؤقتا للمرور به الى العالم الآخر . وكل ما قد يبدو جميلا على وجه الأرض لا يتعدى جماله الظاهرى فقط أما جوهره فهو القبح بعينه ، ولكن عندما شجع عصر النهضة والاحياء على دراسة الانسانيات بكل حرية اعتمادا على العقل الانسانى والاحساس الذى منحه الله للبشر ، وإذا كان الله قد منحنا الاحساس بالجمال فلا بد أن يكون الجمال من خلقه ، وإذا كان الدين يحارب التهتك والانحلال والابتذال فإنه لا يعادى الاحساس بجمال الكون والطبيعة ، وهذا الاحساس بالجمال والتعاطف مع الطبيعة يمثل مضمونا خصيا للأعمال الأدبية . ولذلك

ازدهر الشعر في عصر النهضة في إيطاليا ثم في فرنسا
وبعدهما في إنجلترا وأسبانيا ، وكذلك انتعشت الدراما
وظهر في الأفق كتاب من أمثال شكسبير وبن جونسون
ومارلو ولوب دى فيجا وكالديرون وموليير وراسين وكورنى
وجولدن ، ويعد شكسبير خير شاعر مسرحى يمثل الروح
الإنسانية في مسرحياته وخاصة في مسرحية « هاملت »
ففيها نجد الإنسان واقعا بين شقى البرقى ، أعنى بين
قناعاته بالواقع وتطلعه الى أمثال ، ورغم كل التناقضات التى
تحتاج كيانه من الداخل والخارج فإنه مازال يرى ويحس
بالجمال فى هذه الحياة التى جبلت على التناقضات ، فهى
تحتوى على الخير والشر ، على الجمال والقبح ، على الصدق
والكذب ، على الأصالة والزيف ، على الحب والكراهة ، على
التعاون والصراع ، على الإيمان والشك . . الخ ، ويبدو
أن النسبية التى تحكم حياتنا هى التى تشكل احساسنا
بقيم الجمال والخير والحق ، فلو لا القبح والشر والباطل
لما أدركنا معنى الجمال والخير والحق ، وعموما فالإنسان
قادر على الخير بسبب الإرادة التى منحها له الله .والتى تمكنه
من التحكم فى سلوكه وتقرير مصيره ، لأن فى إمكانه
الاختيار بين الخير والشر .

والتناقض بين الجمال والقبح ، بين الخير والشر ، بين
الحق والباطل طبيعة أصيلة جبل عليها الإنسان ولا مفر
منها ، بدليل أنه يخضع لغريزتين قاهرتين : الأولى هى
غريزة حب الذات والمحافظة عليها والثانية هى غريزة حب

النوع والمحافظة عليه أيضا . والغريزتان متناقضتان فى
جوهرهما . الأولى تجبر الإنسان على السلوك الأنانى الذى
ينبع منه كثير من المتاعب والشورر بينما الثانية تدفع
الإنسان الى التضحية وحب الأولاد ورعايتهم حتى يشبوا
عن الطوق ، وهذه المحبة - مدامت موجودة وأصيلة -
يمكن أن تمتد لتشمل الإنسانية كلها . ولذلك فالسلوك
الإنسانى يتشكل طبقا لتغلب احدى الغريزتين على الأخرى ،
وهذا التغلب بدوره يخضع لعوامل الوراثة والبيئة وظروف
التكوين النفسى والاجتماعى للفرد . ولذلك فالنفس
الإنسانية هى مزيج من التناقض بين الفرض والاختيار ،
بين الجبر والحرية ، بين المسئولية والإرادة ، بين المجموع
والذات . وشخصية هاملت فى مسرحية شكسبير خير مثل
يلور هذه الحقيقة المعقدة ، فلم يكن تردد هاملت فى اتخاذ
قرار فيما يختص بمقتل أبيه الملك على يد عمه سوى نتيجة
طبيعية للصراع الإنسانى بين الخوف والاقدام ، بين التردد
والتصميم ، بين التفكير والتنفيذ ، يقول هاملت فى المشهد
الثانى من الفصل الثانى لصديقيه روز نكرواتس
وجيلدشتين :

« فى الآونة الأخيرة فقدت روح المرح لسبب لا أدركه ،
بل وبلغ بى الملل حدا زهدت فيه ممارسة كل هواية محبة
الى قلبى ، وقد ناءت روحى بعبء باهظ من الهموم حتى
ليبدو لى الاطوار البديع الذى يحيط بالأرض وقد تحول
الى صخرة صماء جرداء تكاد تطمس معالم وجودنا ، أما هذه

القبة البراقة ، قبة الهواء ، هذا الأفق الرائع المحيط بنا ، بل هذا السقف الشامخ المرصع بالنار الذهبية ، انه تحول الى مجرد طبقات كثيفة من الأبخرة الفاسدة الموبوءة . ما أروع هذا الانسان ! ما أعظم عقله ، وما أسمى ملكاته ، وما أكثر وجوهه وطرقه ! نعم ! ما أصدق أعماله وأروع أفكاره ، هو كالملاك عندما يتحرك ، كالاله عندما يفكر ، فهو زينة الدنيا وهو أكمل الحيوان ، ومع فمازلت أفكر فى هذا الجوهر المصنوع من تراب ؟ كلا ، أنا لا أجد فى الرجل سعادتي وحتى الآن لم أعثر على ضالتي فى المرأة »

تلك هى خلاصة المذهب الانساني فى الأدب ، فالانسان مزيج رائع من المتناقضات . يجمع بين الخير والشر ، بين خلود الآلهة وفناء البشر لأنه من التراب والى التراب يعود ، تتجلى العبقرية فى أفعاله وأفكاره ومع هذا فما زال يسلك سلوك الوحوش الضارية فى انحطاط شهواته ووضوحه لحواسه الحيوانية ولحتميات البيئة التى تحيط به من كل اتجاه . ولذلك يستحيل الهواء النقي المنعش الى طبقات كثيفة من الأبخرة الفاسدة الموبوءة . والحياة لن تخلو يوما من الصراع بمختلف أشكاله وعديد أنواعه لأن جوهرها هو الصراع .

الصراع الدرامى

وعلاقة الأدب بالمذهب الانساني وثيقة من حيث أنه يجسد الصراع الذى جبلت عليه الحياة الانسانية ،

ولذلك من النادر أن نجد عملا أدبيا ناضجا يخلو مما يسميه النقاد بالصراع الدرامى الذى يجعل الحياة تسرى فى شرايينه ، ويدون هذا الصراع الدرامى يتحول العمل الأدبى الى مجرد سرد وصفى أو تقرير مباشر عن حالة أو وضع معين ، وعندما يقول أرسطو أن الأدب تقليد للحياة ، فلا يعنى أنه مجرد صورة مكررة لها ، والا استغنى عنه الناس لأنهم يفضلون الأصل دائما على الصورة وماداموا يملكون الأصل فلا حاجة بهم الى الصورة ، وانما تنهض ضرورة الأدب وحيويته على أنه يساعد الانسانية على تحقيق التناغم والاكتمال عن طريق تقديم صورة للانسانية فى أقصى درجات الاكتمال الذى يبلغ حدود المثالية الممكنة . وهذه الصورة ليست تكرارا ولكنها تجسيد مغاير لمفهوم الانسانية المجرد ، والتناقض الذى جبلت عليه الانسانية يجعلها فى معظم الأحيان ناقصة رغم سعيها الدائم نحو الكمال ، هنا تبدأ مهمة الأدب - أى بعد أن تبلغ الحياة الانسانية أقصى آمادها وأغنى إمكانياتها - فالعمل الأدبى يخلق معادلا موضوعيا للطبيعة الانسانية كما يجب أن تكون ، أى عندما تحقق أعظم إنجازاتها نحو الكمال ، وفي هذا يتفق كل من أرسطو و ت . س . بيوت عندما يؤكد الاثنان - رغم الفارق الزمنى الشاسع بينهما - أن العمل الأدبى يحقق كمال الطبيعة الانسانية ويجسده عن طريق الهارمونية البديعة التى تربط بين أجزائه الداخلية وبين شكله الخارجى ، وتكون النتيجة أن يصبح لدينا معادلا

العقل الانساني

والأدياء والمفكرون الذين يعتقدون المذهب الانساني يعتقدون اعتقادا جازما بأن التناقض الموجود في النفس الانسانية بين العقل والعاطفة يجب أن يحول الى طاقة بناءة عن طريق استغلال امكانياته وتوجيهها الى ما فيه خير الانسانية ، فالعقل قد يكون جافا وباردا في بعض الأحيان بينما تجد العاطفة ملتهبة ومندفعة في أحيان كثيرة ، ولكن عندما يمتزج الانسان ببعضهما فان التناغم بينهما يجعل الانسان أكثر نضجا واقبالا على الحياة وأعمق فهما وإدراكا لها ، ولذلك يجب على العقل أن يكبح جماح العاطفة اذا حاولت ركوب أجنحة الشيطان بينما يتحتم على العاطفة أن تجعل الدفء يسري في كهوف العقل المضيق بأنوار باردة، والعمل الأدبي بدوره يوضح لنا هذا المزيج الرائع بين العقل والعاطفة ، فاذا كان الأديب يستغل كل امكانيات عقله وفكره في تشكيل عمله الأدبي فانه يتحتم عليه في نفس الوقت أن يترك عواطفه الانسانية تتدفق في حنايا الشكل الأدبي الجديد لكي تضيء بالحياة ، والا تحول العمل الأدبي الى مجرد مغادلة رياضية باردة ، بل أن بعض فلاسفة الفن والجمال من أمثال روبين جورج كولنجوود يعتقدون أن مهمة العالم الرياضي والفيزيائي لا تخلو هي الأخرى من العاطفة ، إذ أن العالم الرياضي انسان في المقام الأول قبل أن يكون عالما يعتمد أساسا على العقل البارد والفكر المجرد والمنطق الموضوعي ، ولاشك فان ارشيميدس

موضوعيا مجسدا للطبيعة الانسانية ورغم أنه معادل الا أنه أكثر اكتمالا من الطبيعة الانسانية التي تعد مجرد المادة الخام التي يتشكل منها العمل الأدبي فيما بعد .

ولا يقصد أرسطو بالهارمونية البديعة مجرد المهارة الحرفية أو الصنعة الفنية التي لا تخرج عن حدود الشكل الظاهري ، فاذا كان أرسطو يرى أن طبيعة الانسان لا تتكون من مجرد شكل ظاهري يعرفه الناس به ، فالانسان شكل ومضمون ، أو مظهر وجوهر في نفس الوقت ولا يمكن الفصل بين الاثنين لاستحالة الفصل بين الجسد والروح على سبيل المثال ، ونفس الوضع ينطبق على العمل الأدبي الذي يحتوي على الصراع الدرامي الحي والحبكة المنطقية المتسقة والشخصية الناضجة المتبلورة والفكر الانساني الرحب ، وهذه كلها عناصر تناغم بحيث تجعل من العمل الأدبي وحدة عضوية زاخرة بالتفاعل والحياة المثالية التي يجب أن تحذو حذوها الحياة الانسانية ، ولذلك فان أرسطو يضع الأدب خاصة والفن عامة في درجة أعلى وأسمى من الواقع الانساني ، وبمعنى آخر فان الأدب ليس مجرد تقليد للحياة وانما بلورة وتنقية لها وعليها أن تقوم بتقليده حتى تسمو الانسانية الى آفاق لم تبلغها بعد .

فالأدب ليس مجرد زخرف خارجي لجوهر الحياة وطبيعة الانسانية ولكنه تحسين وتهذيب وتنقية لها من الشوائب والرواسب والزوائد والنقائص التي تعتور جمالها وتقصد مظهرها وتؤثر على جوهرها .

عندما اكتشف نظريته الجديدة في الحمام وخبرج صائحا
بقوله كالمجنون : وجدتها ، وجدتها ، لدرجة أنه نسي
أن يرتدى ملابسه ، لاشك أن العاطفة الجارفة كانت تهز
كثيرا من أسامه . . أى أنه لا يمكن لانسان أن يتنكر
لإنسانيته مهما تطرف في كبت أحد جوانبها داخله .
وهذا بدوره يؤدي بنا الى علاقة الذات بالموضوع .
فالإنسان يفكر في ذاته ويشعر بها كما يفكر في الآخرين
ويشعر بوجودهم .

فكما أن الانسان يعتمد على ذاته في ادراك الحياة
المحيطة الا أنه يدرك جيدا أن الانسانية لا تتشكل الا من
خلال الموضوع ، فاذا تخيلنا انسانا يعيش لوحده تماما
في جزيرة نائية فاننا لانستطيع القول بأن مفهوم الإنسانية
الشامل يمكن أن يوجد على أرض جزيرة مثل هذه . وقد
حاول الروائي الانجليزي دانيال ديفو معالجة هذا المفهوم
في روايته الشهيرة باسم « روبنسون كروزو » التي
نجد فيها البطل يتحرق شوقا للقاء بنى جنسه بعد أن
تخطمت سفينته وألقت به الأمواج على سطح جزيرة
مهجورة ، فكما أن الانسان يحب ذاته ويحافظ عليها من
كل مكروه فانه يدرك أن تحقيق هذه الذات لا يمكن أن
يحدث الا من خلال الموضوع الذي يتجسد في الآخرين .
فهم يشعر بانسانيته عندما يجد صداها عند الآخرين ،
والعلاقات بين الشخصيات في المسرحيات والروايات
والقصص القصيرة خير تجسيد لوسائل الاتصال بين

البشر ، ونوعية هذه العلاقات تؤثر على الشكل الذي يتخذه
العمل الأدبي لأنها تحدد المواقف ومجرى الأحداث ،
والمحصلة النهائية لكل هذا هي تمكن القراء أو النظارة من
التعرف على ملامح النوع الانساني من خلال العمل الأدبي
المجسد لها . ومعظم الأعمال الأدبية بل ونستطيع الجزم
بأنها كلها دون استثناء تبلور لنا صراع البشر من أجل
انسانية أفضل ، وهنا تكمن وظيفة الأدب الحيوية والخطيرة ،
فهو الوسيلة التي تتحسس الامكانيات المؤدية الى عالم أجمل
وووجود أفضل ، ولذلك يقول النقاد أن الشخص الذي
يتذوق الأدب أفضل من ذلك الذي لا يهتم به ، لأن الأدب
هو التجربة النفسية الفعالة لبلوغ النضوج الانساني .

نحو انسان أفضل

ويؤكد كل من روبن جورج كولنجوود و ١٠١ .
ريتشاردز أن تذوق الأدب خاصة والفن عامة شرط أساسي
لنمو الانسان الناضج الذي يستطيع أن يستخدم عقله
وأن يوظف احساسه في استيعاب الظروف المحيطة به
وفي فهم البشر الذين يعيش وسطهم ، فالأدب ليس مجرد
هروب أو تسلية ولكنه وسيلة لمحافظة الانسان على توازنه
الانفعالي والفكري ، لأنه يمنحه سعة الأفق ورحابة الصدر
وبعد النظر وعمق البصيرة ، أى أنه ينمي القدرة العقلية
عند المتذوق عندما تنتقل اليه تجربة الأديب الفكرية
والوجدانية بكل أبعادها ، والعمل الأدبي الناضج يحتمل

الانسان من تشتيت طاقاته ، وذلك أعظم خطر يهدده ،
عن طريق ما يتطلبه التدوق وممارسته من تركيز وتجميع
لقواه يصعب عليه أن يحققهما أثناء حياته العادية ، فالأدب
هو وسيلة تمكن المجهود الانساني من الاستمرار على نحو
أكثر دقة منه في ميدان العلم ، والأدب يجب أن يتنبأ
بإنسان الغد لا يكشفه عن الغيب ولكن بإبلاغ القراء أسرار
قلوبهم ، بغير مراعاة لشعورهم بالكدر ، ولكن ما يفصح
عنه ليس أسرار الأديب الخاصة ، فباعتباره لسان حال
الجماعة الانسانية فإنه يفصح عن أسرار هذه الجماعة ،
والسبب الذي جعلها في حاجة اليه هو عدم إدراكها إدراكا
كاملا لمكونات صدرها ، وهي عندما تفشل في هذه المعرفة
الانسانية الضرورية فإنها تفضل الطريق تماما ، والأديب
لا يصف الدواء ولكنه يقدمه فعلا ، فالعلاج هو العمل الأدبي
ذاته ، والأدب هو الدواء لأبشع مرض يصيب الروح ،
أي فساد الوعي الانساني .

ومن المؤكد أن الشخص الذي يتذوق الأدب أكثر
أخلاقيات من ذلك الذي لا يبالي به ، ولنتخذ مثالا من
الطبيب الذي يتذوق الشعر مثلا وزميله الذي ينظر الى
الفن على أنه مضيق للوقت ، فالأول ينظر الى المريض
المخدر بين يديه على مائدة العمليات على أنه إنسان له طموح
وأمال وحب للانسانية وعشق للجمال وعليه أن يبذل كل
ما في وسعه لكي لا تنطفئ هذه الشعلة المقدسة ولكي
تستمر الحياة الانسانية بكل جمالها وروعها ، أما الطبيب

العملى الذى لا يعير للتذوق الفنى التفاتا فإنه ينظر الى
مريضه فى غرفة العمليات على أنه جثة حية قد تكتب لها
الحياة أو قد تموت لأن هناك حاجزا بين الطبيب والمريض
بحيث لا يجمع بينهما الشعور بالانسانية ، فالطبيب مجرد
طبيب بحكم وظيفته العملية والمريض مجرد مريض بحكم
ظروفه السيئة . ومن هنا كانت ضرورة الفن بالنسبة
للأخلاق الانسانية المتمثلة فى الحب والعطف والحنان والرفقة
والتذوق وبدونها ينتفى مفهوم الانسانية من الحياة التى
يمكن أن تتحول الى مجرد غابة مليئة بالوحوش الضارية ،
فالأسد لا ينظر الى الغزال الشارد فى الغابة على أنه عضو
وزميل له فى المملكة الحيوانية ولكنه فى نظره مجرد وجبة
شمية من اللحم الطازج والطرى ، ولذلك فالاحساس
بالانسانية يسمو فوق الاعتبارات العملية والنفسية
والأنانية المؤقتة ، وفى هذا يقول النقاد وفلاسفة الأخلاق
والجمال أن الفن هو الوسيلة الوحيدة التى تربط الناس
فى وحدة وجدانية قوية بصرف النظر عن اختلاف مشاربهم ،
لأنه يوضح لهم سمو الانسانية وجمال الحياة ومعنى الوجود
بل ويضاعف من إدراكهم لكل هذه العناصر الحيوية ،
وبالتالى فإن الأخوة والحب والتعاون يسيطر على العلاقات
الانسانية بينهم وذلك من أجل خلق عالم أجمل يعيش
فيه انسان أفضل .

الفن للفن

يقول ر. ف. ريجان في كتابه « أصول نظرية الفن للفن » أنه من الصعب تحديد بداياتها الأولى بمطالع القرن العشرين ، لأن فكرة « الفن للفن » كانت تقف بالمرصاد ضد أى محاولة لجعل الفن مجرد وسيلة تنتهى قيمتها بمجرد تحقيق الهدف منها فى حياتنا اليومية . وان كان الناقب الانجليزى ا. س. برادلى قد حاول بلورة فكرة « الفن للفن » عندما نادى عام ١٩٠١ بأن الشعر الجيد هو الذى يكتب من أجل الشعر فقط ، أما فيما عدا ذلك فيمكن أن يعد أى شىء آخر إلا الشعر ، فان اتجاه « الفن للفن » كان ملازماً للأدب الإنسانى منذ عصوره المبكرة والتي غالباً ما تحدد بداياتها بأشعار هوميروس الشاعر الاغريقى القديم . فقد بدأت الفكرة تتردد على أدهان النقاد والفلاسفة عندما نادى أفلاطون بأن هدف الفن هو التعليم فقط ،

وسيطر هذا الاتجاه على أفكار الكتاب والشعراء الاشرى حتى بلغ قمته فى الأشعار التى كتبها هيزود فى القرن الثامن قبل الميلاد والتى أطلق عليها اصطلاح الشعر التعليمى .

وكان أرسطو أول من هاجم هذا الاتجاه الذى يحيل الشعر الى خطابة ووعظ وارشاد مما يسلبه صفة الخلق الفنى ، وقال أرسطو أن العقل غير الناضج الذى يفتقر الى ملكة الابتكار هو على استعداد دائم لأن يتلقى الحكمة عن الآخرين ، أما اعمال الفكر فليس من مهمته على الاطلاق . وقد تكلم أرسطو بالذات عن الشعر لأنه كان الأداة الأولى لتعليم الأجيال المتعاقبة فى اليونان القديمة ، فعن طريقه يتعلم الصبية كل شىء عن الدين والآلهة ويحاولون تقليد الأبطال الذين يرد ذكرهم فى الملاحم والقصائد الدرامية والغنائية ، حتى أساليب الحكم والقيادة العسكرية يمكن تعلمها من ملاحم هوميروس ولكن أفلاطون يهاجم هوميروس لعدم اهتمامه بالجانب الأخلاقى فى ملاحمه ، فيقول أن دموع أخيل ونديه حظه العائر يمنعه من أن يكون نموذجاً تحتذى الأجيال القادمة ؛ وعلى هذا فان أشعار هوميروس ذات تأثير سىء يؤدى الى الاضطراب النفسى والتشتت العاطفى ويقضى على نضوج الأفراد فى سن مبكرة . ولذلك حكم أفلاطون على هوميروس بالنفى من جمهوريته المثالية . وفى القرن العشرين هاجم الناقد الايطالى كروتشى نظرية أفلاطون بأنها أسوأ هجوم على الفن لأنها تجرده من أهم

وظائفه الجمالية ، لأن التعليم هو هدف أنشطة أخرى في حياتنا ، فهو ميروس لم يكتب دراسات في الأخلاق أو أساليب الحكم أو الفنون العسكرية ولكنه كتب شعرا ، بمعنى آخر أنه خلق فنا ولم يدع هو نفسه أن وظيفته كانت تتعدى هذه الحدود الفنية الخلاقة .

القيم الجمالية

وفي كتاب « فن الشعر » يؤكد أرسطو القيم الجمالية التي ننشوق الشعر من أجلها ؛ أما الجانب التعليمي والأخلاقي فيجب ألا يكون هدف الشاعر بأية حال من الأحوال . وقد هاجم أرسطو فكرة أفلاطون التي تقول أن الأبطال التراجيدين يجب أن يكونوا مثاليين في تصرفاتهم حتى يحذو المتفرجون حذوهم ، فطبقا لأرسطو نجد أن العنصر المأساوي في شخصية البطل الدرامي تابع من كونه إنسانا يحمل داخله كل تناقضات النفس البشرية من ضعف وقوة ، من جبن وشجاعة ، من خسة ونبل ، ولولا نقاط الضعف البشرية التي تعتور كيانه لما أصبح بطلا مأساويا على الإطلاق لأنه سوف يعجز عن إثارة تعاطفنا معه وخوفنا عليه لعدم انتمائه إلى عالمنا الواقعي الزاخر بالعجز البشري . وفي الفصل الخامس والعشرين من كتاب « فن الشعر » يقول أرسطو أنه مهما كان الجانب التعليمي الأخلاقي مهما وبارزا ومسيطرأ فإنه لا يمس جوهر القضية التي تمتاز بالجودة الفنية والشكل الجمالي .

ومع اندثار الامبراطورية الاغريقية وانتقال مركز النقل الى الامبراطورية الرومانية بدل اتجاهاتها العملية والنفعية سيطر الاتجاه التعليمي على الادب مرة أخرى وخاصة عندما أصدر الشاعر اللاتيني هوراس كتابه « فن الشعر » وأكد فيه أهمية الجانب التعليمي في الشعر بالإضافة الى عنصر الامتاع والتسلية ، لكن التعليم يأتي في المقام الأول أما الامتاع فمجرد وسيلة لتوصيل التعليم والتوجيه والتهديب والارشاد الى ذهن القارئ حتى يعمل بما جاء في القصيدة من نصائح ووعظ أخلاقي . ويعد الشاعر لوكريتياس أول من وضع الميثاق التعليمي في الأدب محاولا خلق نظرية عامة عندما قال :

« عندما يشرع الأطباء في إعطاء جرعات الدواء الى الأطفال فانهم يطلبون طرف الكوب بعسل النحل حتى يخدعونهم بهذا المذاق الحلو في أفواههم بينما تتسلل جرعة الدواء المر الى الداخل دون الاحساس بها ، وهذا الخداع مفيد وعملي لأن الهدف منه هو تمكين الأطفال من استرداد صحتهم . ونفس الوضع ينطبق على المضمون الفلسفي التعليمي الذي تحتويه القصيدة ذات الجرس الجميل والصور الخيالية البديعة فالقارئ العادي لا يحتمل هضم هذا المضمون الفلسفي واستيعابه لجفافه ومرارته . هنا تبرز قيمة المذاق الحلو للشعر الذي يمكنه تغليف الفلسفة المرة بطبقة حلوة من الخيال والموسيقى » .

وقد ظل هذا الاتجاه الفلسفى سائدا قرونا طويلة ، واصطلح كثير من الشعراء على أن الشعر هو خادم الفلسفة الأخلاقية والارشاد التعليمي ، وبالمطبع فإن العصور الوسطى التي عرفت بتزمتها وتجاهلها التام لآراء أرسطو الناضجة قد تبنت هذا الاتجاه وخاصة في مجال الوعظ والارشاد الديني . ومع هذا فلم تعدم العصور الوسطى وجود الذين يتذوقون الفن من أجل قيمه الجمالية ، بحيث نجد القديس أوغسطينوس يؤكد في كتابه « النظرية المسيحية » على المتعة الفنية التي تذوقها في الأسلوب الأدبي الذي كتبت به الأنجيل وفي نفس الوقت يكتب دانتى في خطاب الى صديقه كان جراندى سكالا يقول أن الفلسفة التي نهضت عليها « الكوميديا الالهية » تتركز في الجانب الأخلاقي كمجرد وسيلة لبلوغ السعادة الإنسانية ، فالسعادة هي هدف أي عمل أدبي رفيع وليس التعليم المباشر كهدف في حد ذاته . والشعر الذي يتوقف عند حدود التعليم والارشاد لا يمكن أن يكتب له الخلود .

ورغم تطور النقد الأدبي في القرون السادس عشر إلا أنه لم يتغلب على الاتجاه التعليمي العملي النفى في الأدب ، فلم يتمكن نقاد هذا العصر فهم نظرية أرسطو واستيعابها ، وهي النظرية التي تؤكد أن التطهير النفسى النابع من الاتساق الداخلى الذى يتبع قراءة الشعر الجيد ،

هو هدف أي شاعر مجيد يؤمن بالحدود الفاصلة بين التوجيه المباشر والنصح العملي وبين الخلق الفنى والتشكيل الدرامى ، فالتجربة الفنية أكثر شمولاً من تنفيذ التعليمات التي تعتمد فقط على الفهم ثم التنفيذ ، أما التجربة الفنية فتشمل الاستقبال والاحساس والتأثر والفهم والادراك الواعى واللاواعى ثم الارسال على هيئة نظرة جديدة الى الكون والأحياء يتبعها سلوك يعيد تشكيل شخصية قارئ الشعر من جديد . هنا تكمن وظيفة الشعر وفائدته العملية في حياتنا اليومية ، فهو يعيد بناء الكيان الانسانى بدون اصدار أوامر وتعليمات خاصة بمواصفات هذا البناء . ولكن نقاد القرن السادس عشر لم يتمكنوا من فهم هذا ، بل أنهم نسوا أن هوراس نفسه قد أضاف عنصر الامتناع الروحى والنفسى الى الجانب التعليمي ، بحيث نجد الشاعر تاسو يؤكد أن المتعة الفنية مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل الفائدة العملية المرجوة من القصيدة ، والجزء الأول من كتابه « مناقشات حول القصيدة الملحمية » يعيد ما كتبه الشاعر لوكريتياس من قبل ، فهو يقول بعد مناقشة طويلة لآراء هوراس أن :

« القصيدة الملحمية تهدف أولا وأخيرا الى الفائدة العملية في الحياة اليومية ، أما التجربة الفنية فمجرد متعة عابرة . ولو استطاع الشعر أن يصل الى الناس بدون هذه المتعة لما كانت لها أية ضرورة بالمره ، ولكن لأن الانسان لم يصل بعد الى مرحلة النضوج العقلى التي تمكنه من

استيعاب المضمون الفلسفى فى أية قصيدة فان الشاعر ما زال يلجأ الى هذه الحيل التى تتمثل فى إثارة الخيال واستغلال الصوت والصورة . ولهذا يمكننا القول بأن هدف كل أنواع الشعر هو الحصول على النفع من خلال المتعة . وعلى هذا فالشعر كان دائما خادما للفلسفة المطيع .

ويتفق الشاعر الانجليزى فيليب سيدنى مع تاسو فى أن الشعر هو تعليم ممتع ولكن الشاعر كاستيلفترى يمثل نغمة معارضة لروح القرن السادس عشر عندما يتفق مع أرسطو ويضيف مرارا أن الهدف الرئيسى من الشعر هو الامتناع وتجديد النفس البشرية ، وإعادة صياغة عقول الجماهرة العريضة من البشر البسطاء العاديين عن طريق المتعة الفنية وليس بتوجيه التعليمات الساذجة والأوامر المباشرة .

ثورة الفن

يقول س . ر . ديكر فى دراسته « الثورة الجمالية » أن تأكيد الشعراء التعليميين على مدى العصور على الفائدة التعليمية المرجوة من الشعر ليدل دلالة واضحة على أنها شئ دخل على طبيعة الفن ذاته ، فلو كانت هذه الفائدة تنتمى عضويا الى التقاليد الفنية للشعر لما احتاجت الى كل هذا التأكيد ، ولذلك عندما يهل القرن السابع عشر يؤكد بيير كورنى أن الهدف الأساسى من الشعر المسرحى هو المتعة الفنية ، بل أن الفائدة العملية للشعر تكمن أساسا

فى هذه المتعة التى لا يستطيع الانسان الحصول عليها سوى من الأدب . ولذلك فالجدل حول الفصل بين المتعة الروحية والنفع العملى هو من باب السفسطة . ويضيف كورنى فيقول أن النفع ينتفى فى غياب المتعة أما المتعة فلا تنتفى فى غياب النفع . ويتفق الشاعر الانجليزى درايدن مع كورنى عندما يحدد فى « مقال عن الشعر المسرحى » أن أية مسرحية جيدة تعتمد على المتعة والتعليم لكل أبناء الجنس البشرى .

وبمرور الزمن ازداد الهجوم على الجانب التعليمى للفن ، يقول وردزورث فى مقدمة « الماويل الغنائية » أن الشاعر يكتب تنفيذا لالتزام واحد فقط ، وهو امتناع القارئ الذى يعرف المعلومات التى تحتويها القصيدة مقدما ولكنه لا يعرف التعبير عنها بهذا الشكل ، ومن هنا كان ارتباط المتعة بأسلوب التعبير الشعرى وليس بتقديم نصائح ومعلومات معروفة سلفا لدى القارئ . ويضيف الشاعر شيللى الى وردزورث فى مقدمة « بروميشيوس طليقا » أنه يمقت الشعر التعليمى من صميم فؤاده ، وأن هدفه كشاعر يتمثل فى رفع درجة الحساسية لدى القارئ العادى بحيث يتمكن من تذوق هذا العالم السحرى المصنوع من مادة الخيال ، عندئذ يستطيع أن يحب ويتذوق ويأمل ويثق ويتحمل كل ما تأتى به الأيام ، وهذه هى النتيجة الأخلاقية التى ينتفع بها القارئ فيما بعد . فالتجربة الشعرية تترسب فى وجدانه وتصير بمثابة بذرة

تحت السطح تظهر ثمارها ولكننا لانراها . ويؤكد شيللى
أنه بدلا من أن تقول القصيدة ماذا يجب أن نفعل لكى
ترتفع بمستوانا الانساني ، فانها ترتفع بالفعل بهذا
المستوى عن طريق اثاره الانفعالات السامية التى تستوعب
البشرية كلها فى وحدة رائعة .

تلك كانت البدايات الأولى لحركة « الفن للفن » ،
وهي محاولات هدفت الى استقلال الفن عن بقية الأنشطة
الحياتية اليومية حتى يقوم بدوره المبرك ، وفى هذا يقول
جيته أن الفن العظيم لا يعلمنا ولكنه يغيرنا ، ويضيف اليه
الشاعر الأمريكى ادجار آلان بو فى دراسته « الأساس
الشعرى » أن التعليم من خلال الشعر خرافة لينين لها أى
أساس من الصحة وعلى القارئ أن يستمتع بالقصيدة من
أجل القصيدة نفسها ، وفى هذا سيجد السعادة المنشودة ،
والاشك فإن هدف الانسانية هو البحث عن السعادة
وتحقيقها بينما التعليم يوضح لنا فقط الطريق نحو هذه
السعادة ، أى أن الفن يحقق فى لحظات ما تسعى اليه
الانسانية فى قرون . وهذه هى الفكرة التى أدت الى
بلورة نظرية « الفن للفن » . يقول بودلير أن عنصر الشر
فى البشرية فعال الى درجة أنه يطغى فى أحيان كثيرة على
عصور بأكملها ، ومن هنا كان احتياج الانسان دائما الى
فنانين ليرسموا له الطريق نحو السعادة المنشودة والعالم
الفاضل ، ولذلك فكل الفضائل والأخلاق والسجيا الحميدة
نتيجة طبيعية للعالم السامى الذى يخلقه الفن على الأرض .

وقد اصاف اوسلار وايلد الى هذه الفكرة قوله بأن الحياة
تحاول تقليد الفن على عكس فكرة أرسطو التى تنادى بأن
الفن هو تقليد للحياة . ويقصد وايلد بهذا أن الفن يخلق
النموذج الحى للعالم الذى يجب على الانسان أن يسعى
لتحقيقه . ويؤكد والتريتر أيضا أن الحياة الحقه يجب
أن تمارس كما لو كانت عملا فنيا جميلا فلو حققت الحياة
العناصر التى تتوافر فى الفن من تناسق وتناعم وتوافق
وانسجام لتحول هذا العالم الى فردوس أرضى يخلو من
الشروع والصراعات .

فيرتر وبوفارى

والدليل على أن الحياة تقليد للفن أنه عندما أصدر
جيته روايته « آلام فيرتر » وعندما أصدر فلوير روايته
« مدام بوفارى » قام جمهور القراء من الجسدين بتقليد
البطلين الروائيين لدرجة الانتحار مثلهما ، وقد أطلق
الناقد أولدس هاكسلى على هذا السلوك اصطلاح « البوفارية »
نسبة الى مدام بوفارى . وفى العصر الحديث نلاحظ
التأثير الحاسم الذى تمارسه السينما على عقول المتفرجين
بحيث تدفعهم الى تقليد الأبطال والبطلات سواء فى المظهر
أو السلوك أو التفكير . ذلك نظرا لأن الفيلم السينمائى
قد احتل المكانة الشعبية التى كانت الرواية تحتلها قبل
اختراع السينما . وهذا يوضح لنا التأثير الحاسم الذى

يمارسه الفن بصفة عامة على تشكيل العالم الذى نعيش فيه .

بل أن رواد المدرسة الرمزية فى فرنسا من أمثال بودلير ومالارميه يؤكدون أن الفن يجب أن يخلق ما هو ليس موجودا بالفعل فى حياتنا المموسة . ومالارميه - الذى يعتبر من أشد المدافعين عن نظرية « الفن للفن » - يطبق فى شعره القواعد التى اعتبرها الناقد نوفاليس على أنها أساس الحركة الرومانسية ، وهى التى تنظر الى الشعر على أساس أنه منغم وذاخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين وليس فيه غير بضع أبيات مفهومة على الأكثر . وقد كتب هوجو فردريك فى كتابه « الشعر الغنائى الحديث » يقول :

« ان شعر مالارميه الغنائى تجسيد للاحاساس الكامل بالعزلة والانفراد . فهو يرفض كل التراث الانسانى والأدبى وخاصة ذلك الذى اعتمد على التعليم . وهو ينكر على نفسه أى تأثير فى الحاضر على عقل القارئ الواعى ، ويحتفظ بمسافة بينه وبين القارئ ، ولا يسمح بأن تغلبه النزعة الانسانية التى تميل الى اسداء النصيح الذى يؤدى الى طوفان من التعالم والغرور والتفاهة المغلقة بادعاء الحكمة » . وفى هذا يصف مالارميه انتاجه الشعرى بقوله :

« ان انتاجى فى نظر الآخرين أشبه بالسحب ساعة الغروب وأشبه بالنجوم : لاجدوى منها . اشطبوا الواقع

من أغانيكم ، فانه مألوف . ان الشيء الوحيد الذى ينبغي للشاعر أن يفعله ، أن يعمل وعيناه تبحثان دائما عن عبارة : لم يحدث أبدا » .

القرن العشرون

وفى مطالع القرن العشرين اعتبر النقاد نظرية « الفن للفن » دفاعا مستميتا عن الفن حتى لا يستخدم فى الأغراض النفعية المؤقتة ، ولكن كان من أعداء النظرية من حاول دمجها بالهروب من الارتباط بالحياة وتوجيه مجرى الأمور اليومية . وقد حاول ا . س . برادلى فى دراسته « الشعر من أجل الشعر » عام ١٩٠١ ان يصحح الأخطاء المتطرفة التى وقع فيها أنصار الفن للفن وخاصة أن بعضهم وصل الى حد رفض الحياة على سبيل المبدأ وغرق فى الاغراب والغموض والابهام بحيث انعدمت الصلة تماما بينه وبين الجمهور القارئ . وفى عام ١٩٣٣ اتهم الناقد ت . س . اليوت نظرية الفن للفن بالخطا وقصر النظر وأنها لايمكن أن تخرج من مجال النظرية الى ميدان التنفيذ . ويضيف فى مقالته « فائدة الشعر وفائدة النقد » أن كل شاعر يكتب وفى ذهنه التزام بأنه لا بد أن يؤدى الى نفع اجتماعى ما لقارئه .

ويوضح كل من بول ايلرمور وايرفنج بابيت أن الفنان مسئول عن تطبيق قانون الانسان الذى لم ولن يكتب

قانون الموجودات بصفة عامة ، ولذلك فالفن قادر على محاربة الضياع والتشتت وانعدام المعنى وغموض الهدف وتفاهة التفكير وسيطحية النظرة وضيق الأفق ، من هنا كانت ضرورة الفن بالنسبة للحياة الانسانية ، ومهما احتدم الصراع بين أنصار « الفن للفن » و « الفن للحياة » فهذا لن يمس جوهر الفن الذي لا يستغنى عنه الانسان وإن اختلفت أشكاله وتعددت مدارسه وتتابعت حركاته وتنبعت اتجاهاته ، ولعل المسألة في صميمها ليست التفريق بين « الفن للفن » و « الفن للحياة » ولكنها التفريق بين الفن الجيد والفن الرديء ، فالفن الجيد بطبيعته يحمل كل المثل العليا التي تهدف اليها البشرية وهي المثل الكامنة في التركيز والوضوح والتحديد والاتساق والانسجام والتوافق الداخلي الذي يحويه أي فن جيد ، أما الفن الذي يلجأ الى الخطابة والوعظ والارشاد والتعليم - مهما غي ذلك خصائصه كنشاط انساني متميز ومستقل - فانه يفقد بالتالي تأثيره على جمهور القراء مهما نادى بأسمى المبادئ وأرفع المثل ، فالفنان الذي يهمل وظيفته الفنية يتحول الى مؤرخ أو مصلح اجتماعي أو مفكر سياسي من الدرجة الثانية أو الثالثة . ذلك لأن التاريخ أو الاجتماع أو السياسة ليست مجال تخصصه وأيضا فالفن يعتمد على الأسلوب المركب غير المباشر في الوصول مباشرة الى وجدان المتذوق ، على العكس من الأسلوب المباشر الذي

المتذوق . ولكن النتيجة أن المتذوق الناضج غالبا ما يرفض هذه السطحية التقريرية المباشرة لأنها تتجاهل نضوجه الفكري والوجداني وتجبره على التزام موقف التلميذ المبتدئ .

الرمزية

رغم أن الكلمات يمكن أن تستعمل في الأدب لمجرد إثارة الاحساسات ، وليس لايصال معنى معين ، إلا أنها ترمز الى معان كامنة وراء الرمز ، وبالتالي فإن المعنى يصير أكثر كثافة وتعددا للإيحاءات ، ولذلك يتحتم على كل ناقد أن يوضح للقراء الفارق بين الدلالة التقريرية أو اللغوية للكلمة وبين الدلالة الرمزية أو الجمالية لها لأنه إذا كانت الكلمات مجرد اشارات الى أشياء ملموسة فإنها يمكن أن تصبح رموزا لكل المعاني الكامنة في هذه الكلمات ، وهذه هي الوظيفة الأساسية للفن عامة والأدب خاصة ، فإذا فحصنا الفارق بين كلمة « يد » في الحياة العملية وبينها في العمل الأدبي لوضح لنا الثراء الذي يضيفه الأدب الى اللغة ، فإذا قال المدرس لتلاميذه في الفصل مثلا : من يعرف الاجابة فليرفع يده . فاليد هنا لا تعني سوى اليد التي

نعرفها كلنا بكل حدودها الحسية المعروفة والملموسة دون أية إيهاءات خارجة عن حدود الكلمة ، أما إذا قال دانتى في الفصل الرابع من ملحمة الشعرية « الفردوس » : « هذه الرسالة السماوية مرسلة الى الانسان لكي يشعر بيد الله تقوده وتقويه عابرا الاهوال الى شاطئ الفردوس » ، فكلمة « يد » هنا تعني القوة والطمأنينة والسلام والسعادة ... الخ ويمكن أن تتخذ هذه الكلمة دلالات أخرى مختلفة تماما إذا وضعت في نص آخر وهكذا ، ويقول الناقد الايطالى سانت بونا فينتورا أن اللغة لا تفعل شيئا سوى أنها تعبر عن طريق الدلالة في الحياة العملية والرمز في العمل الأدبي ، فاللغة عبارة عن العلاقة الرمزية بين الكلمة المجردة بحروفها وأصواتها وبين الشيء المادى الذى تدل عليه هذه الكلمة ، والفن يقوم باستحضار هذا الشيء المادى بكل جوانبه وأبعاده التى تناسب السياق الأدبي الواردة فيه ، ولكن في الحياة العملية تنتهى قيمة الكلمة بمجرد التعرف على الشيء الذى تدل عليه .

ولا تعنى العلاقة بين الكلمة المجردة والشيء الملموس الذى تدل عليه أن هناك تشابها يمكن ادراكه ماديا ، لأن الرموز اللغوية قادرة أيضا على احضار وتجسيد الأفكار الفلسفية والدينية والهاجس النفسية المجردة التى لا يمكن ادراكها ماديا بآية حال من الأحوال وعلى هذا فإن الرمز هو تقليد وتجسيد لكل ما فى حياتنا من أشياء ملموسة ومعتويات مجردة ، ومن هنا جاءت خصوصيته وإمكانياته

الواسعة الامحدودة هي التعبير عن شيء في حياتنا .
ولذلك يجسد فيه الأدباء الفنان أداة عظيمة في الوصول
الى المعاني والمشاعر والهواجس التي تعجز اللغة التقريرية
المباشرة عن ادراكها والتعبير عنها واخراجها الى دائرة النور
حتى يتعرف عليها الانسان وبالتالي يصبح أكثر قدرة على
معرفة نفسه وهي الوظيفة السامية التي يسعى الى تحقيقها
كل فن عظيم .

الحياة العملية

ولكن هناك استعمالا رمزيا في الحياة العملية يشبه
نفس المنهج الأدبي ، فمثلا نجد الشمس ترمز الى الصحة
والدفء والبشر والانطلاق . الخ وهذه الرموز تحولت
بحكم العادة والتكرار والتقاليد الى نوع من التقرير المباشر
الذي لا يعنى سوى أشياء معينة ومحددة ، وبالتالي فإنها
فقدت الخصوبة الرمزية التي يفترضها الفن الذي يمكن
أن يغير احياءات الرمز الى دلالات لا حصر لها . فمثلا
نجد أن رمز الشمس في رواية « الغريب » لالبير كامى
يختلف تماما عما تعارف عليه الناس على مر الأزمان .
فالشمس هي تجسيد لأزمة البطل الذي يرى الشمس
تقهر بصره وتعييه عن رؤية الصرخة التي يسير فيه
ويضحى غريبا في هذه الحياة لا يعرف لأصله بداية
ولا لوجوده نهاية محددة ، ونحن ندرك كل هذه الدلالات
والايجاءات من قراءتنا للنص الروائي ذاته . ولذلك

لا توجد مواصفات معينة للرمز في الأدب ، وهذا هو الفارق
الأساسي بين الحياة العملية والأعمال الفنية . والقارئ
الذي تعود أن يلصق ملامح محددة لكل رمز بحيث يفقده
ديناميكيته سوف يجد أن الأدب قد غير مفاهيمه وأن متعته
زادت لأن فهمه للحياة تضاعف والانسان يفرح دائما بكل
ما يمكن أن يحطم الأسوار التي تحد من انطلاقاته الفكرية
والوجدانية والأدب عبارة عن اكتشافات جديدة ومستمرة
للنفس البشرية ولا يتأتى هذا الى عن طريق الرمز ، فمثلا
نجد أن الانسان البدائي الذي عاش قبل فجر التاريخ قد
اكتشف أن الشمس هي رمز الدفء والصحة ونمو النبات ،
بينما يأتي أديب مثل البير كامى في القرن العشرين لكي
يعيد اكتشاف الشمس ويحيلها الى رمز آخر يختلف تمام
الاختلاف . ولذلك فالأدب لن يفقد امكانيات التعبير لأنها
لا نهائية وعلى الذين يقولون أن العصر القادم هو عصر العلم
فقط ، عليهم أن يعرفوا أنه اذا اقتصر نشاط الانسان
على استكشاف ما حوله فقط بينما يهمل استكشاف نفسه
أولا فهذا بداية عصر التخبط وفقدان الاتجاه ، لأنه لا خير
في علم لا يسانده الفكر الانساني والحماس الوجداني
والخلق الجميل ، وفي الواقع فإنه لا يوجد فارق بين
استكشاف الانسان ما حوله وبين استكشافه لنفسه ، لأن
الاثنين شيء واحد والفصل بينهما هو فصل بين العقل
والعاطفة أو الجسد والروح ، ونفس العلم يلجأ الى المنهج
الرمزي في التعبير السريع والحاسم والمجرد ، كما نجد
في الجبر مثلا الذي يقوم على الرموز أساسا .

والأدوات الأدبية التي يعتمد عليها التشكيل الرمزي تنحصر في التشبيه والاستعارة والصورة المجسدة وباقي المحسنات البديعية القادرة على إيراد الرمز بطريقة أو بآخرى ، والرمز هو استحضار لتجربة شعورية عن طريق هذه الأدوات ، ويقول الناقد كينيث بيرك أن الرمز هو المقابل اللفظي للتجربة الانسانية المعاشة ، ولذلك فهو يتميز بالقوة والحيوية والتدفق والتعقيد ، ولا يعنى التعقيد هنا صعوبة إدراكه ولكنه يعنى تعدد الأبعاد والجوانب ، وهذا يمكن الرمز من أن يبرز الخط الرئيسى في العمل الأدبي ويزيد من إقناعنا به ، وأحيانا يكون الرمز بمثابة تنفيس للعواطف والاحساسات التي أثارها العمل الأدبي داخل القارئ ، وأحيانا أخرى يقوم الرمز ذاته بأثارة العواطف والاحساسات الراكدة داخله ، وهكذا تتعدد وظائف الرمز بتعدد واختلاف النصوص الواردة بها وأى شيء فى الحياة يمكن أن يتحول الى رمز أدبي ابتداء من الانسان نفسه ومرورا بالمملكة الحيوانية والنباتية ثم عالم الجمادات ، أى أن الحياة فى نظر المنهج الرمزي عبارة عن وحدة واحدة لا تقبل التقسيم أو الانفصال ، ولأى أديب الحق فى استعمال أى رمز على شرط أن يقوم هذا الرمز بوظيفة عضوية فى العمل الأدبي ، والا تحول الرمز الى مجرد زخرف خارجى لا قيمة له وبالتالى فانه يتحول الى

نقوء يعتور البناء العام للعمل ويشوه جماله ، لأن الأديب يستعين بالرمز عندما تعجز اللغة التقريرية عن إيصال معناه الى القارئ وعليه أن يتخلص منه فى الحال اذا أحس أنه يقف عقبة فى سبيل تطور عمله ونموه الخلاق .

نشأة المدرسة

ورغم أن استعمال الرمز بدأ مع بداية الحياة نفسها عندما أحس الانسان بحاجته الى التعبير عن نفسه وبعد ذلك تسلسل الى الأعمال الأدبية ابتداء من كتاب الموتى عند قدماء المصريين ثم الإلياذة والأوديسا عند هوميروس ، الا أن الرمزية لم تعرف كمدرسة أدبية ذات خصائص معينة الا فى عام ١٨٨٦ على وجه التحديد بصرف النظر عن كل الاستعمالات الرمزية فى الأعمال الأدبية التي سبقت هذه السنة سواء كان استعمالها بوعى أو بغير ذلك ؛ ففي هذا العام أصدر عشرون كاتباً فرنسياً ما يُفيسستو نشر فى جريدة الفيجارو الفرنسية يعلن عن الميلاد الرسمى للمدرسة الرمزية وعرفوا حتى مطلع القرن العشرين باسم الفنانين الغامضين نظراً لأن جمهور القراء اعتاد لمدة طويلة على الأسلوب المباشر ، ولكن عندما لجأ هؤلاء الأدباء الى الرمز فوجئ الجمهور بغموض لم يعهده من قبل ؛ وقد كتبوا فى هذا المانيفستو يقولون أن هدفهم هو تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية سواء شعورية أو لا شعورية بصرف النظر عن الماديات

الملموسة التي ترمز اليها هذه الكلمات وبصرف النظر عن المحتوى التمثيلي والعقلي الذي تتضمنه . لأن التجربة الأدبية في نظرهم هي تجربة وجدانية في المقام الأول .

وأهم فقرة في هذا المانيفستو تقول بأن الشعر الرمزي يحاول اللباس الفكرة المجردة شكلا حسيا ملموسا ، وهذا الشكل الحسي هو الهدف الأساسي من القصيدة لأنه الاداة الوحيدة القادرة على تشكيل وجدان القارئ تجاه القصيدة ، وعلى هذا الأساس نستطيع القول بأن كل الظواهر المادية في الكون ليست سوى تعبير مجسد لأفكار مجردة لم نصل الى كنهها بعد .

التأثيرية والرومانسية

وقد عاصرت الحركة الرمزية في الأدب الحركة التأثيرية في الموسيقى والفنون التشكيلية التي أطلقت العنان لكل امكانيات التعبير الممكنة ، وأيضا تأثرت الى حد كبير بفلسفة بيرجسون ودراسات فرويد التي ألقت الضوء على العقل الباطن وما يصطبغ داخله من احساسات وصراعات شتى ، وأيضا كان هناك خط خفى يربط ما بين المدرسة الرمزية والمدرسة المثالية التي عاصرت أواخر القرن التاسع عشر ، وإذا كانت الرمزية تعد بمثابة الخروج الكامل عن طريق التعبير الرومانسي المباشر ، الا أنها في الحقيقة تطوير لامكانياتها في التعبير لدرجة انه يمكن

اعتبار الرمزية الامتداد غير المباشر للرومانسية نظرا لتشابه النظرة الى الوجود والغموض الذي يكتنف الكون والذي تأثرت به كل من الرومانسية والرمزية عن طريق المدرسة الأفلاطونية الحديثة ، وعلى حد قول أفلاطون فانه كان يستعمل الرموز لأنه من السهل أن تقول أن هذا الشيء يشبه كذا عن أن تقول عن نفس الشيء انه كذا في حد ذاته وقد يلور هذا الاتجاه تلاميذ مدرسة الاسكندرية القديمة الذين أطلقوا على أنفسهم اسم « الأفلاطونيين المحدثين » .

ولعلنا نجد في روايات العصور الوسطى البذور الأولى للمدرسة الرمزية ، وكما يقول الناقد الفرنسي دينيس دي روجمون فإن الرمزية الغامضة التي تسود هذه الروايات والأساطير والتي نجد نظرا لها في الآداب الصينية والهندية واليابانية والفرعونية القديمة ، هذه الرمزية تؤكد أن العالم خلق أولا على شكل روحي نقي ، ثم أخذ هذا الشكل اللباس المادي الذي نعرفه به ، وبالتالي فهذا اللباس المادي هو الرمز المتبقى من العالم الروحي الذي انتهى وجاء الأفلاطونيون المحدثون الذين عاشوا في عصر النهضة وتعلموا على أفلاطون وتلاميذه في الاسكندرية القديمة وقالوا أن الرموز الأساسية التي تدل على العالم الروحي القديم هي ثلاثة : النار والشمس والأجنحة ومن هنا تأتي الصلة الوثيقة بين العالم المادي وعالم الأرواح .

وعندما ازدهرت ظاهرة تحضير الأرواح في القرن الثامن عشر ، خصوصاً بعد أن وضع سويدنبورج نظريته في الاتصالات الروحية ، وجدت هذه الظاهرة صدى سريعاً في الأدب فكتب الشاعر الفرنسي الرمزي بودلير قصيدته المشهورة باسم « المراسلات الروحية » وفيها أحال كل الأشياء والمعاني إلى رموز بحتة ، وكانت هذه القصيدة أيداناً بالاستعمال الفني الجديد للرمز بعيداً عن التوظيف التقليدي له في الأساطير القديمة أو كتب الغمز واللمز كما نجد في « كليلية ودمنة » مثلاً ، فقد أصبح الرمز لغة شعرية قائمة بذاتها وليس مجرد طوبة في البناء الدرامي للعمل الأدبي ، فالإنسان عند بودلير هو كائن رمزي حتى يسير وسط غابة مليئة بالرموز ، وجميع الأشياء المادية عبارة عن صدى مجسد للحقائق الروحية التي تتحلل في الوحدة المطلقة المظلمة المضطربة التي يتكون منها العالم غير المرئي ، وكان شعر بودلير يقوم على الصراع بين الرموز مما منحه موضوعية فنية افتقدها الشعر الرومانسي الذاتي رغم أن بودلير استغل الرموز أيضاً في التعبير عن الذات ، فالمشكلة ليست في التعبير عن الذات ولكنها في كيفية التعبير عنها . وقد اعتبر بودلير مؤسساً للمدرسة الرمزية لأنه استطاع أن يمنهجها كمذهب أدبي متكامل وتعلمد على يديه كثير من الأدباء الفرنسيين وغير الفرنسيين .

يعد ارثر رامبو أول تلاميذ بودلير فقد حاول في تجربته الشعرية أن يحيل الواقع المادي إلى تجربة روحية خارجة عن حدود الزمان والمكان ، وأصبحت القصائد رؤى متتابعة تمكنت من تحطيم التسلسل المنطقي للأشياء والأحداث ، لأنه يعتقد أن الشعر هو التاريخ الفعلي لروح الإنسان وليس لحياته المادية ، وتأثر برامبو الشاعر فيرلين الذي أكد القيمة الإيحائية للكلمات لأنها الإمكانية الوحيدة القادرة على خلق الجو عن طريق الإيقاع الموسيقي الذي يمكن أن يكون صدى لحركة العقل والروح عند الإنسان بصرف النظر عن وضوح المعنى أو غموضه ، وأيضاً يأتي الشاعر ملارمي ليوضح أن التحطيم المتعمد لتركيب الجملة التقليدية لابد أن يتم من أجل تكامل الصورة التي تحوي صراع الرموز ، وكان ملارمي يطمح إلى تحويل كل جملة إلى صورة تشكيلية مجسدة لفكرة ما ومحركة لشعور القارئ ورامزة إلى فلسفة متكاملة .

وبعد عام ١٨٨٦ تضاعف عدد تلاميذ المدرسة الرمزية وانقسموا إلى مجموعتين أحدهما تتبع فيرلين والأخرى ملارمي ، وقد تميز شعر تلاميذ فيرلين بمسحة من الحزن والبساطة والوضوح في استعمال الرموز في التعبير عن أفكار العقل الواعي وهواجس العقل الباطن ، ومن أشهر تلاميذها لي كاردونيل وسامين ، وميكائيل وروندباخ

وماترلينك ، أما اتبعاع ملارميه فقد رفعوا أعلام الشعر
الحر ونادرا بتحطيم كل الأشكال التقليدية وإعادة بناء
الشعر من خلال الرمز كقيمة تشكيلية ، ومن أشهرهم جيل
ودوبو وموكيل وموكلير وميريل وفارهارين ولافورج وفينيل
جريفين ودي جاردن وهنرى دي رينيير .

الرمزية العالمية

ومن فرنسا انتشرت المدرسة الرمزية وأثرت على
الأدب الانجليزى الصوفى وعلى المدرسة التصويرية
والرمزية فى أمريكا التى رفع لواءها ازرا باوند وإيمى
لويل ، وعلى الرمزيين فى ألمانيا بزعامه ر . م . ريلكه
وستيفان جورج ، وعلى مدرسة المجددين فى أسبانيا ،
وارتبطت الموسيقى بعد ذلك بالمدرسة الرمزية بزعامه
فاجنر الذى قال عنه الشاعر بول فاليرى انه يسمعك روحك
وهي تهمس اليك ، وهذا هو طموح الشعر الحقيقى ، وقد
عمد فاليرى الى ادخال المتواليات الهندسية فى شعره حتى
يحقق نفس الايقاع الموسيقى ، واستطاع الشاعر بول
كلوديل تحويل الشعر الرمزي الى صلاة خاشعة لروح
هائمه فى عالم التصوف .

وعندما كتب أبسن مسرحياته تمكن من الاستغلال
الدرامى للرمز بحيث أصبح منهجا معترفا به فى المسرح
تأثر به من بعده ماترلينك وييتس وسنج وتشيكوف

ويوجين أونيل ، وتسلمت الرمزية أيضا الى الرواية وخاصة
فى روايات جيمس جويس وجيل رومان وريتشارد هوفمان
وكذلك فى شعرت س . اليوت ، كل هذا أدى فيما بعد
الى المدارس الأدبية الأخرى مثل السريالية والتجريدية
والتعبيرية . الخ .

ولا شك فان التأثير السريع الذى تمارسه مدرسة
أدبية محلية على الأدب العالمى بحيث يتشربها ويستفيد بها
بعد ذلك ، ليدل دلالة واضحة على أن الأدب العالمى وحدة
متكاملة مهما اختلفت الاتجاهات وتنوعت المشارب لأن
النفس البشرية لا تختلف باختلاف المكان أو الزمان ولكن
الذى يختلف هو طرق التعبير عن صراعاتها وآمالها وآلامها ،
والأدب خير ما يبلور هذه الحقيقة .

الطبيعية

تطلق كلمة الطبيعة بوجه عام على المذهب الفلسفى الذى يؤكد أن للطبيعة قانونا أخلاقيا وبيولوجيا يمكن فهمه وإدراكه عن طريق دراسة الطبيعة ذاتها ، وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة الذى يتكون من كل لظواهر الميتافيزيقية وأهم خصائص هذا المذهب أن الانسان جزء من الطبيعة ، وفى نفس الوقت فهو الجزء المدرك والواعى بها ولذلك فإن أى فهم لجوهر الطبيعة الجامدة أو الانسانية لابد أن يتم من خلال عقل الانسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد ، ويعتقد الفلاسفة الطبيعيون أنه من المستحيل فصل الروح عن المادة ، فالانسان جسد كما أنه روح ، والجسد ليس سوى التعبير المرنى عن الروح ، وعندما تنفصل الروح عن الجسد فإن الجسد نفسه يتحلل ويفنى ويصير الى العدم ، ونحن ان كنا

لا نرى الروح فهذا لا يعنى أنه لا يمكن إدراكها ، فالطبيعة الحية التى تكمن فى كل الأحياء هى الأساس لكل وجود ، وعلى هذا الأساس الفلسفى حاول أتباع المذهب الطبيعى تفسير الحياة والفكر الانسانى ، ثم دخل المذهب بعد ذلك ميدان علم الاجتماع والتاريخ السياسى ، وأصبحت الظواهر التى تحدث فى كل عصر وكل مجتمع من حروب وأوبئة ومجاعات وانتصارات واكتشافات ونظريات ... الخ كل هذا أصبحت من الظواهر الاجتماعية التى تخضع لكل قوانين الطبيعة من صراع وتطور وتقدم ونشوء وارتقاء ، والقانون الأخلاقى يكمن وراء هذه الظواهر بحيث يمكن استنباطه ودراسته للاستفادة من منهج الطبيعة الذى يتحكم فى مقدرات البشر حتى لا يصبح الانسان ريشة فى مهب الرياح أو لعبة فى يد القدر ، ولا شك فإن الذى ساعد على ازدهار الطبيعة فى القرن الماضى الاكتشافات العديدة فى الميدان السيكولوجى والفسيولوجى وما تنطوى عليه من قوانين علمية توضح الطريقة التى تعمل بها أعضاء الجسم الانسانى وتحلل الأسلوب الذى يفكر به الانسان ويدفعه الى أن يسلك سلوكا معينا فى الحياة ، والجانب الأخلاقى للمذهب الطبيعى يتركز فى مثله العليا من تطور وتقدم ومحافظة على النوع والتأقلم مع متطلبات البيئة ودفع الحياة وإرادة القوة والاستمرار الكامنة فى الطبيعة الانسانية رغم كل المحن والعقبات والصعوبات والقدر المتربص بالانسان فى كل مكان وزمان وقد بلغت

هذه الاتجاهات قمتها في نظريات فيلسوف القوة الألماني
نيتشه وكتابات فيلسوف المجتمع الإنجليزي هوبرت
سبينسر .

حتمية التطور

وقد تفرعت الطبيعية وتنوعت في القرن التاسع
عشر ، ويعتقد كثير من النقاد والدارسين أن التطبيق
الفلسفي والأدبي للطبيعية قد تأثر إلى حد كبير بنظريات
داروين ، ولكن المتتبع لأصول الطبيعية الأولى يجد أنها
تمتد جذورها إلى فلسفات سبينوزا وهوبز وترتبط في
نفس الوقت بكل فلسفة عاجلت التطور الانساني من
بعيد أو قريب ، ويعتقد أرنست فيشر في كتابه « ضرورة
الفن » أن الطبيعية هي في حقيقتها امتداد متطرف للواقعية ،
لأنها تتخذ من الواقع نقطة بدء دائمة ولكنها لا تلتزم
بحدوده كما تفعل الواقعية ، فالواقع هو التعبير المؤقت
للطبيعة الانسانية والاجتماعية ، وعلى الفيلسوف الطبيعي
أن يفسر القوانين الدائمة وراء هذا المظهر الوقتي ، ولعل
التفريعات الأساسية للمذهب الطبيعي في عصرنا هذا
تنقسم إلى الفلسفة النفعية أو البراجماتية التي تؤكد أن
المنفعة هي الهدف الأسمى للطبيعة ، وقد حمل لواء هذه
الفلسفة الفلاسفة الانجليز فيرديناند شيلزر « ١٨٦٤ -
١٩٣٧ » وجون ديوي « ١٨٥٩ - ١٩٥٢ » وقد انعكس
هذا على السياسة البريطانية وخاصة في قول رئيس

الوزراء جلادستون : « أن لبريطانيا مصالح أبدية وأصدقاء
متغيرين » والتفريعية الثانية للمذهب الطبيعي تتمثل في
فلسفة التطور الخلاق التي نادى بها الفيلسوف الفرنسي
هنري برجسون « ١٨٥٩ - ١٩٤١ » ، والتفريعية الثالثة
وتتضح في فلسفة التطور التدريجي التي تزعمها صامويل
الكسنندر ولويد ومورجان ، ثم يأتي الفريد هويتيد
« ١٨٦١ - ١٩٤٧ » ليمثل التفريعية الرابعة للطبيعية في
مذهبها عن التطور العضوي ثم تتبلور التفريعية الخامسة في
الواقعية الجديدة والأشكال المتعددة للتجريبية التي
تزعمها برتراند راسل وفلاسفة الوضعية المنطقية ، ولكن
المجموعة الأخيرة كانت تقترب من الفيزياء بقدر ابتعادها عن
البيولوجيا .

وقد يتعجب القارئ لهذه الخلفية الفلسفية العريضة
التي قد تبعدنا عن ميدان الأدب والفن إلى مجال الفلسفة
والفكر ، ولكننا في الواقع إذا نظرنا إلى أية مدرسة أدبية
لوجدنا أنها التجسيد الفني لمذهب فلسفي معين ، فالفلسفة
تحاول تفسير الطبيعة الانسانية عن طريق الفكر والعقل
والادراك ، بينما الأدب يحاول تجسيد هذه الطبيعة عن
طريق الخلق الفني وإثارة العواطف والانفعالات داخل
المتلقي ، فإن كانت الفلسفة تمثل التجريد فالأدب يبلور
التجسيد لنفس الأفكار الفلسفية المجردة ، ولذلك فالفلسفة
والأدب وجهان لعملة واحدة لأنه يستحيل الفصل بين

الفكر والفن ، أو بين الشكل والمضمون ، أو بين الجسد والروح .

التحليل النقدي

وفي ميدان النقد الأدبي فما زال مفهوم الطبيعية مطاوعا وعاما الى درجة كبيرة ، فهو يشير عادة الى الأعمال الأدبية التي تظهر اهتماما وحبا بالغين للطبيعة والجمال الطبيعي في مختلف صوره ، وقد أوضح الناقد النرويجي جورج برانديز في موسوعته الأدبية « القيادات الرئيسية في أدب القرن التاسع عشر » خاصة في المجلد الخامس من الموسوعة تحت عنوان « الطبيعة في إنجلترا » الذي صدر عام ١٩٠٥ أوضح أن الطبيعية تطورت لكي تشمل الحياة والكون بأسرها ، ولذلك يمكننا القول بأن الطبيعية مذهب يريد فرض نفسه على الأعمال الأدبية دون استثناء ، ولذلك فلا استعمال الشائع الآخر للطبيعة أنها ذلك التيار الأدبي الذي يحاول إقامة نوع من الصداقة المتبادلة بين الإنسان والطبيعة ، وهي في هذا لا تفترق كثيرا عن الواقعية التقليدية . ولكن التطبيق المنهجي للطبيعة يتجلى في أعمال اميل زولا وجورج مور وثيودور درايزر الذين عبروا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن المفهوم الطبيعي للإنسان الذي يتناقض تناقضا جذريا مع المفهوم الإنساني للطبيعة ، فالمفهوم الأول يعتبر الإنسان جزءا عضويا من الطبيعة ، بينما المفهوم الثاني يؤكد أن الإنسان منفصل

عن الطبيعة والا لما استطاع ادراكها اذا كان جزءا منها لأن الجزء لا يمكن أن يستوعب الكل وقد أوضح ويلي ستاين جودسويل هذا التناقض في كتابه « صراع الطبيعة ضد المذهب الإنساني » الذي صدر عام ١٩١٠ ، فالطبيعة كما يراها زولا ومور ودرايزر هي بلورة الجانب الفسيولوجي في حياة الإنسان وارتباطه الوثيق بمملكة الحيوان التي تخضع لكل قوانين التطور ، والتي تعتمد على غرائز حفظ النوع من أنانية وحب للذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليدهم اذا وقفت عقبة في سبيل اثبات كيانه ، وقد كانت هذه النظرة التشاؤمية سببا في مسحة الكآبة التي لونت أعمالهم الأدبية ، فقد بلورت الواقع الجاثم بكل تفاصيله الدقيقة والقيحة دون أية موارد ، بل كانت هناك نغمة سخط لم يستطع أدباء الطبيعة التغلب عليها .

اميل زولا

بعد اميل زولا الروائي الفرنسي رائد المدرسة الطبيعية ، وقد ولد عام ١٨٤٠ عن أب إيطالي وأم فرنسية وقد بدأ حياته كروائي برواية « تيريزا راكوين » عام ١٨٦٧ ثم بدأ سلسلة من الروايات جسدت فيها تاريخ العائلة الحاكمة التي مثلت الامبراطورية الثانية ولكن مذهب الطبيعة يتجلى في أشهر رواياته « نانا » ، وقبل أن يموت عام ١٩٠٢ ترك بصماته على المذهب الطبيعي في الأدب وتمكن من بلورته عمليا من خلال رواياته ، بل أنه هو

الذى صاغ اصطلاح « الطبيعية » كمنهج علمي بعيدا عن الواقعية التي أصبح كل من هب ودب من صيغار الأدباء يصف رواياته بها ، ومع هذا فان زولا يعترف في تواضع علمي بأن المؤسس الحقيقي للمذهب الطبيعي هو الروائي الفرنسي جوستاف فلووير الذى مهد الطريق أمامه بروايته « مدام بوفارى » . يقول زولا عن فلووير : « لقد عمل فلووير على اعلاء شأن الكلمة الصادقة الحققة في مجال الأدب ، وهى الكلمة التى طالما اشتاق الجميع الى سماعها ، فقدمكنها من أن تفرض نفسها ، ورواية « مدام بوفارى » من الوضوح والكمال ما يجعلها نموذجا أساسيا للمذهب الطبيعي فى الفن » .

وقد اهتم زولا بالجانب العلمى للأدب وابتكر ما يعرف بنظرية « الرواية العلمية » وقال ان عصرنا هو عصر العلم وينبغى للأديب أن يطبق مكتشفات داروين وكلود برنارد : نظرية أصل الأنواع ، وقانون التأثير الحاسم للبيئة ، وقوانين الوراثة ، فالإنسان مخلوق حيواني تنبئ من نتائج الوراثة والبيئة ، ليس فى امكانه الافلات من المصير المحتوم ، وهو ليس مؤثرا بقدر ما هو متأثر بالظروف المحيطة به . والعجيب أن الشاعر الفرنسي مالازمية أحد أعمدة المدرسة الرمزية ورائد « الشعر الخالص » قد أعجب برواية « القاتل » لزولا لموضوعيتها وختم تحليله لها بقوله : « اننا نعيش فى عصر أصبحت الحقيقة فيه هى المعبرة عن الجمال » .

ورغم أن الطبيعية ومذهب الفن للفن يقفان على طرفي نقيض ، الا أننا نستطيع أن نلمح خلفهما خلفية مشتركة . فزولا الذى يصور البؤس الاجتماعى بقسوة لا ترخم ، والذى عرى الامبراطورية الثانية حتى بدت أدق أحشائها ، رفض الوصول الى نتائج سياسية محددة عندما قال : « نحن لم نتجاوز بعد مرحلة التحليل ومازال أمامنا شوط طويل حتى نبلغ مرحلة التركيب ، أنها مهمة المشرع الذى يجب أن يدرس الأمر ويصححه ولكن هذا ليس من مهمتى كأديب فى شئ » .

جوستاف فلووير

وكان فلووير يعتقد أن الطريق المؤدى الى الجمال زاخر بالقبح والجهامة ولذلك قام بتصوير الواقع الراكد للمجتمع الريفى المريض فى روايته « مدام بوفارى » وقد امتاز تصويره بالدقة التفصيلية والقدرة الفنية فى وقت واحد ، وقد كتب فلووير الى جورج صاند يقول أنه ليس من حق الفنان أن يعبر عن رأيه فى شئ أبداً كان . فهل حدث أن عبرت الآلهة عن رأى ؟ فهو يعتقد أن الفن العظيم موضوعى وغير شخصى ، وهو لا يريد حبا أو كراهية ، لا شفقة ولا غضبا ويختتم قوله بتساؤله : « ألم يحن الوقت بعد لمتربع العدل على عرش الفن ؟ ان حيادية الوصف والتصوير عندئذ يصبح لها جلال القانون ومهابة » . ولكنها لم تكن فى الواقع حيادية كاملة أو مطلقة لأنها عبرت عن رفض كامل

لهذا المجتمع المريض الراكد ، وكان من أثرها شعور مريب
بالكتابة وخيبة الأمل تجاه البشر والكائنات الحية عموما ،
يقول فلوير :

« ان همجية الانسان التي تصر على الاستمرار
والتواجد تملا نفسى بحزن أسود قاتم ، ان الإشمزاز
العميق الذي أحس به تجاه معاصري يدفعني دفعا الى
الماضى ، وليس أمام الأديب غير سبيل واحد لكي يسلكه ،
انه سنبل التضحية بكل شيء من أجل الفن ، فيجب على
الأديب أن يعتبر الحياة مجرد وسيلة لا أكثر ، وأول
انسان يجب إبعاده عن الصورة هو شخص الأديب
نفسه ، ان للأرض حدودا . ولكن ليس لغباوة الانسان
أية حدود » .

وكانت المحصلة الطبيعية لهذا الموقف هي إنعدام
كل أمل واليأس المطلق الذي عانت منه مدام بوفاري التي
حاولت الهروب الى عالم الأحلام الهستيرية الرومانسية ،
لكن بيئتها ترفض إطلاق سراحها وتصر على خنقها بعناد
وقسوة ، ولذلك فان هذه الرواية الواقعية القاسية هي
البلورة المجسدة لجوهر المدرسة الطبيعية في الأدب .

الرومانسية المثالية

ولا شك فان الطبيعة تقف على طرفي نقيض مع
الرومانسية والمثالية ولكن الطبيعة ترتبط مع الرومانسية

في أن المذهبين يمجدان الطبيعة وجمالها ، وترتبط أيضا
مع المثالية في أنها تحاول الوصول الى مثال معين ،
ونظرا لهذه المرونة التي تميزت بها الطبيعة فقد تمكنت
من الدخول الى المسرح وبرزت في مسرحيات إبسن
وأوتو برامز وبولي شلينتزر وهولز وهاوبتمان وسودرمان
ولكن أرنو هولز « ١٨٦٢ - ١٩٢٩ » هاجم زولا لأنه
سمح لذاتية الفنان بأن تفرض نفسها على رؤية الواقع
بينما أراد هولز مذهباً طبيعياً يقوم على الموضوعية
المنطقية التي تضع ذاتية الفنان داخل أسوار التجسيد
والتصوير الموضوعي للواقع .

والطبيعة نتاج مجتمع الانقلاب الصناعي في أوروبا ،
وهو الانقلاب الذي أدى الى انشاء المدرسة الرومانسية
والمثالية رغم التناقض القائم بينهما وبين الطبيعة التي
قامت على أنقاض الواقعية ، ولكن هذا التداخل بين المذهب
الأدبية المتناقضة يدل دلالة قاطعة على أن هذا التناقض
ظاهري في أساسه ، ولكنها في جوهرها تنبع من أصل
واحد هو الانسان وعلاقته بالحياة التي يحياها ولذلك
فالتناقض الظاهري بين المدارس الأدبية هو في حقيقته
تعبير مباشر عن التناقض والصراع اللذين تنطوي عليهما
الطبيعة البشرية ذاتها ، فالجوهر واحد ولكن طرق التعبير
والتصوير المؤدية اليه تختلف باختلاف المكان والزمان
اختلاف بصمات الأصابع .

التعبيرية

بدأت الخصائص المميزة للمدرسة التعبيرية تتبلور في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر مما مهد الجور لظهور مسرحيات الكاتب الألماني فرانك ويدكايند التي أثارت ضجة كبيرة في الفترة ما بين عامي ١٨٩١ و ١٩٠٦ والتي بلغ تأثيرها جدا كبيرا على المسرح الأوربي والأمريكي على حد سواء ، وأرغم كتاب المسرح في القارتين بالسير على نهجها وخاصة في استعمالها الأقنعة لأول مرة منذ المسرح الاغريقي والروماني القديم . وزادت على استعمال الأقنعة استغلال الرموز بجميع أنواعها لاعطاء المسرح أكبر شحنة من الانفعال والتكثيف والمعنى بعيدا عن الحوار المباشر التقليدي وأدى هذا بدوره الى التركيز على المونولوج أو المناجاة النفسية التي تلقىها الشخصية من حين لآخر لكي تعبر عن مكنونات نفسها بعيدا عن قيود الحوار أو الديالوج

التقليدي التي غالبا ما تحتم على الانسان أن يتكتم حقيقة ما يدور داخله لاعتبارات اجتماعية لا حصر لها وفي الواقع فان مسرحيات ويدكايند لم تكن تملك من النضوج الدرامي ما يدخلها التراث العظيم للمسرح العالمي ولكن أهميتها تكمن في دور الريادة الذي قامت به من حيث ادخال امكانيات التعبير المختلفة بالاضافة الى الحوار التقليدي ، فالقناع والرمز والخلفية والضوء واللون والموسيقى ووقفه الممثل وحركته وطريقةلقاء الحوار والمونولوج ومساحة المسرح ، باختصار كل شيء على خشبة المسرح يجب أن يقوم بالتعبير الدرامي المكثف عن المضمون فليس هناك زخرفة في المناظر أو اطناب في الحوار ، وبذلك تراجعت أهمية الحوار التقليدي وأصبحت ضمن أدوات التعبير بعد أن كانت الأداة الأولى والرئيسية والوحيدة في بعض الأحيان ، فالكلمة يجب أن تلقى لاضافة معنى جديد وشحنة اضافية والا فيجب أن تضمنت وتترك التعبير لأدوات الفن الأخرى التي لا حصر لها . وقد اقتصر دور مسرحيات ويدكايند على ابراز هذه الاتجاهات الجديدة دون أن تقدم فنا ناضجا من الناحية الدرامية ولكن النضوج أتى في مسرحيات معاصرة السويدي أوجست سترندبرج وخاصة في مسرحية « الطريق الى دمشق » التي كتبها عام ١٨٩٨ ، و « الحلم » عام ١٩٠٢ ، و « سوناتا الشبح » عام ١٩٠٧ ، وهي مسرحيات استطاعت أن ترسي تقاليد الحركة التعبيرية من خلال الخلق الفني وليس من مجرد التطبيق المباشر لاتجاهات محددة وآراء مجردة .

ومند تأثير التعبيرية الأدبية الى الفنون الأخرى وخاصة الموسيقى والعمارة والنحت والتصوير وكانت بمثابة ثورة ضد كل من التأثرية والطبيعية لأن كلا المذهبين اقتصر على حدود التعبير عن الواقع ، الطبيعية عن الواقع الاجتماعي وتفاصيله الدقيقة ، والتأثرية عن الواقع الفردى وهواجسه النفسية بحيث يجب ألا يكون الأدب مجرد صورة مكررة للواقع لأن الناس دائما يغمون بالأصل وليس بالصورة ، وخاصة أن المجتمع في تغير وتطور مستمرين ، ونفس الموقف بالنسبة للفرد ونظرته الى الكون والأحياء . وإذا اقتضت مهمة الأدب على مجرد التعبير عن هذا المجتمع وهذا الفرد فلن يستطيع اللحاق بركب الحياة ومواكبتها لأنه سينتهى بانتهاء اللحظة التي يعبر عنها وهذه هي مهمة الصحافة اليومية وليست مهمة الأدب التي وصفها الناقد التعبيري الألماني لوثار شراير بأنها « الحركة الروحية الموازية لسير الزمن والتي تضع الكيان الانساني للفرد فوق اعتبار وضعه الاجتماعي المؤقت » ، فهي تعالج الانسان كمخلوق حي ومتكامل وليس مجرد فرد في مجتمع ، وغالبا ما تقف الكلمة المسرحية المنطوقة عاجزة عن التعبير الكامل عن هذا المخلوق المعقد الزاخر بالتناقضات ، ولذلك تتعاون الفنون التشكيلية في التعبير عن الانسان في كليته ، والمسرح خير وسيلة لتعاون العمارة والنحت والتصوير

والموسيقى والرقص واللون والصوت والكلمة والضوء . . . الخ ، ولذلك كان مصدر الحركة التعبيرية المسرح ، وبعدها تشعبت الى الرواية والشعر ولكن في حدود أدوات كل منهما . وقد بلغت الحركة التعبيرية في المسرح قمتها في فترة ما بين الحربين بين عامي ١٩١٥ و ١٩٤٠ وخاصة في مسرحيات موس هارت التي نذكر منها على سبيل المثال مسرحية « السيدة القابعة في الظلام » التي أثار ضجة في أوروبا وأمريكا عام ١٩٤١ رغم ظروف الحرب العالمية الثانية .

رواد المسرحية

وكما رأينا فقد تأكدت الملامح العريضة والخطوط الرئيسية للمدرسة التعبيرية منذ أول مسرحيات كتبت بهذا الأسلوب وخاصة مسرحيات ويدكايند ، وبعد ذلك تفرعت هذه الخطوط الرئيسية الى تنوعات متعددة نذكر منها على سبيل المثال أصحاب الاتجاه التطبيقي الذي يقول أن مهمة الأدب هي تنشيط عقل الانسان ووجدانه ومنعهما من الركود والبلادة وليس مجرد تقديم صورة لما يراه الانسان بالفعل في حياته اليومية ، ومن أعمدة هذا الاتجاه ج . تولر وهاسين كليفر وبيتشر وكايسر والأمريكي جون هاورد لوسون ، ويوجد أيضا أصحاب المذهب الصوفي الغامض والمذهب اللاعقلاني الذين يقولون أن المعقول هو ما اتفق عليه ، وعلى المسرح أن يعالج

ما لم يتفق عليه الناس بعد ومن أئمة هذا الاتجاه سورج وويرفيل وكورنفيلد وكافكا وأونيل الذي بلغت التعبيرية عنده قمته في إحدى مسرحياته المتأخرة « أيام بلا نهاية » ، وقد ركز كل هؤلاء على مهمة الأدب كمحرر لروح الإنسان من ربة الواقع التقليدي الذي غالباً ما يتميز بالمحدودية والغيباء وضيق الأفق ، واشترك أصحاب الاتجاهات المختلفة للتعبيرية في المناداة بانقلاب في وسائل الإنتاج المسرحي ، استخدموا المسرح الدائري والمتعدد الطوابق والأضواء الخافتة والمعتمة والتصوير السينمائي بحيث يمتزج المسرح بالسينما ، وقد استفادوا إلى حد كبير باكتشاف سيجموند فرويد في علم النفس وهي الاكتشافات التي أكدت أن الإنسان مخلوق ديناميكي متفاعل مع واقعه وذاته بطريقة أو بأخرى دون أن يفقد صفاته الأساسية العامة التي قد تختفي تحت وطأة الواقع ولكنها مع هذا تظل موجودة .

المنهج الدرامي

والمرحبة التعبيرية المتعارف عليها تقوم على شخصية محورية تمر بأزمة نفسية ومحنة وجدانية ، ولذلك يستعين المؤلف بعلم النفس في أحيان كثيرة حتى يبلور مأساتها الداخلية ، ولا يرى المتفرجون الشخصيات الأخرى والظروف المحيطة إلا من خلال نظرة الشخصية المحورية إليها التي تترجمها إلى رموز درامية ومسرحية متجسدة

سواء في ذهن المتفرج أو أمام ناظره ولذلك يعتمد معظم كتاب التعبيرية على المونودراما أو المسرحية التي تكتب لممثل واحد أو التي تنبع أحداثها ومواقفها من ذهن الشخصية الرئيسية وقد اشتهر بهذا النوع من المسرحيات كل من أيفيلت جيلبرت وروث دريبر وكورنيليا أوتيس سكر .

ولكن ليست كل مسرحيات المونودراما تعبيرية بالضرورة ، فبعضها تقليدي للغاية كما نجد في مسرحية « الكمين » لأرثر ريتشمان التي كتبها عام ١٩٢١ ولكن أهمها تعبيرية بمعنى الكلمة وخاصة في مسرحيات جورج كايسر وروايات إيلين جلاسجو التي تقول : إنها تكتب رواياتها من خلال عيون وعقلية البطل أو البطلية ، وقد طبقت هذا المنهج بحذافيره على روايتها المشهورة « الأرض الجرداء » عام ١٩٢٥ ، وكذلك مسرحية « الآلة الحاسبة » لآل رايس التي يقدم فيها بطله بأثع الكتب بمناسبة مرور ٢٥ عاماً على اشتغاله بالمؤسسة ، لقد استدعى لمقابلة المدير في مكتبه والبشر يملأ جوانحه متوقفاً التهانى الحارة والعلاوة المجزية ، واذا بالمدير يخبره أنه مطرود ، وفي الحال نجد أرضية المسرح التي يقف عليها البطل تميد من تحت قدميه وتدور في جنون متذبذب لتعبر تعبيراً مجسداً عن الدوامة التي تدور داخل عقل البطل وتحيله إلى ريشة في مهب الرياح ، وبالطبع فإن المناظر المسرحية تتتابع بعد ذلك لتجسد الأزمة النفسية للبطل أمام

المتفرجين بحيث يلمسون صراعه الداخلي ومسيرته تجاه قدره ومصيره دون أن ينس ببنت شفة ، وقد اتبع جورج كايسر نفس المنهج بالنسبة لشخصية صراف البنك في مسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل » عام ١٩١٦ ويوجين أونيل في شخصية بروتس جونز في مسرحية « الامبراطور جونز » عام ١٩٢٠ ، وفي كل هذه المسرحيات تتوالى الأحداث والشخصيات مغلقة بجو من الحلم والتشتت والضيق والظلال بحيث تضيق النسب التقليدية المتعارف عليها في حياتنا العادية لأن هذه النسب تحد من انطلاقات التعبير الدرامي ، ومع هذا فالأحداث والشخصيات عادية وتقليدية ولكنها توضع تحت ضوء غير عادي عن طريق ازالة الفجوة التي تفصل بين حياة الانسان الاجتماعية وكيانه النفسى الداخلى ، وهى الفجوة التي تفرضها الحياة الاجتماعية على الناس وغالبا ما تصيبهم بدرجات متفاوتة من المرض النفسى والمعروف بالشيزوفرنيا أو انفصام الشخصية .

الاتجاه النقلى

ويقول ايفان جول ان هدف الفنان التعبيري يتركز في التجسيد الموضوعى الخارجى للتجربة النفسية المجردة عن طريق توسيع ابعادها والقاء أضواء جديدة عليها لكي تنكشف الأشياء التي يخفيها الناس أو التي لا يستطيعون رؤيتها لقصر نظرهم ، ويقول الكاتب المسرحى الانجليزى جون جالزورثى أن التعبيرية تجسد جوهر الأشياء دون

اظهار خارجها ، ولذلك فهى لا تعترف أن هناك تشابها ضروريا بين الداخل والخارج ، وحتى لو وجد هذا التشابه فانه لا يهتما على الاطلاق . ولأن التعبيرية تعبر عن الانسان فى كليته فإن الشخصيات تتحول الى مجرد انماط اكثر منها أناس من لحم ودم ، وأحيانا تتحول الى مجرد أرقام أو مسميات عامة فنجد الأستاذ صفر أو الرجل أو المرأة أو الرئيس أو المدير أو الشاعر دون أسماء على الاطلاق ، وغالبا ما تكون اللغة سريعة وتلغرافية ولاهثة ومتقطعة ، تتراوح بين الغنائية الحاملة والنثر الحشن لكى تتمشى مع روح المنولوج الذى يعبر عما يجتاح الشخصية من صراعات متناقضة وعواطف متنافرة ، والأحداث بدورها مفاجئة فاقدة للترتيب المنطقى التقليدى وضاربة جذورها فى الخيال والاغراب وذات مستويات متعددة تختلف نوعيتها باختلاف الحالة النفسية ، وتشارك الموسيقى والأصوات والأضواء الزاخرة بالرموز امكانيات الكلمة فى التعبير حتى تكتمل ظلال المعانى وتتسع ، هذا بالإضافة الى الحيل المسرحية الممثلة فى الأقنعة والمكياج ومجموعات الكورال الغنائية والتحريك الايقاعى للممثلين وخفوت الضوء وتغيير درجاته ، وتغيير المناظر الخلفية لكى تشارك فى التعبير لأن التعبيرية ترفض أي ميل زخرفى فى الفن ، وهذا يجعل المسرحيات التعبيرية زاخرة بعنصر الإبهار ولكنها فى بعض الأحيان تصعب متابعتها بالنسبة للمتفرج التسليية .

وقد عانت التعبيرية فى بعض مراحلها من الرتابة والتكرار والأفكار المريضة والهواجس المشتتة التى لا تهم الجمهور العريض ، ولكن هذا لا يقلل من انجازاتها الفنية فى مجال التكنيك المسرحى الذى يعبر فى جرأة ووضوح عن الحياة الداخلية للانسان عن طريق الصور المجسدة للحالات النفسية وترجمة الحقيقة المجردة الى بناء درامى جميل ، وهى بهذا حطمت الحرفية التقليدية لفن المسرح خاصة وأخصبته بوسائل تعبير متعددة ومتجددة مما مكّنه من مواكبة الحضارة التكنولوجية المعقدة .

بنهيتو كروتشى

ويعد الناقد الايطالى كروتشى أول من قدم دراسة منهجية للتعبيرية فى الفن وربطها بعلم الجمال ، فهو يقول أن مهمة الفن عامة تنهض على اخراج التجربة المجردة فى ثوب مجسد جميل بحيث يستطيع الانسان التعرف على جوانبها المتعددة ، وفى نفس الوقت لا ينفرد أو يخجل منها ، لأن الفن بطبيعته كفيل بتجسيد القبح الحياتى فى بناء جميل متناسق ، وهذا البناء ينهض على قاعدة أن كل فن تعبير ولكن ليس كل تعبير فنا بالضرورة ، ولذلك اذا لم يكتمل هذا البناء فالتعبير عن المضمون يكون ناقصا ومبتورا ، وقد سادت الفكرة التقليدية التى تقول أن كل تعبير فن حتى أواخر القرن التاسع عشر ، وبذلك تدخل السيرة الذاتية أو الخطابات المتبادلة بين الفنانين فى مجال

الحلق الفنى ، ولكن الحركة التعبيرية قالت بأن الفن ليس مجرد تعبير عن فكرة ، ولكنه تجسيد لها قبل كل شئ وهناك فرق شاسع بين أن يقول زوج لزوجته « اننى أحس بالنعاسة اليوم لاننى تشاجرت مع رئيسى فى العمل » وبين أن تقولها شخصية فى مسرحية ، الحالة الأولى هى مجرد تعبير عن حالة نفسية راهنة تزول تدريجيا مع خفوت حدتها النفسية ، أما فى حالة الشخصيات الدرامية فالحالة تختلف تماما لأن الشخصية تنطق هذه الجملة ضمن نسيج درامى معقد ومتشابك ومتشعب وهذه الجملة تنطق فى المسرحية كنتيجة حتمية وضرورية لما سبق من أحداث ومواقف وكثاثير فعال على ما سوف يتسلوها من أحداث سوف تستثمر فى مجراها الطبيعى حتى نهاية المسرحية فالجملة هنا مقصودة من الناحية الدرامية الفنية أما فى الحياة اليومية فهدفها هو التنفيس المؤقت ولكن ليس بالضرورة أن تأخذ نفس الشكل الجمالى المفروض وجوده فى الفن ، وهذا هو الفارق الأساسى بين التعبير فى الحياة اليومية والتعبير فى التشكيل الفنى ، الحالة الأولى يقوم التعبير بمهمة وظيفية وعملية مؤقتة بينما يعتمد فى الحالة الثانية على التجربة الفنية الجميلة الدائمة التى تعبر عن كيانه الأصلى كإنسان وليس عن مجرد حالة مؤقتة يمر بها .

الانطباعية

بدأت الحركة الانطباعية أو التأثيرية في الفن التشكيلي أولا قبل أن تتبلور في اتجاه أدبي ونقدي ذي ملامح متميزة في الأدب العالمي ، ولا عجب في هذا فالعلاقة بين مختلف الفنون علاقة وثيقة وعضوية تقوم على عنصرى التأثير والتأثر وخاصة إذا ارتبطت بعامل المعاصرة ، ولكي ندرس مفهوم الانطباعية في الأدب لابد أن نرجع الى أصولها المبكرة وجذورها الأولى في الفن التشكيلي . فقد بدأت الحركة الانطباعية أو التأثيرية كنوع من الهجوم على القوالب الكلاسيكية التي سيطرت على الفن التشكيلي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر فقد تحولت هذه القوالب الى قيود قاسية تحد من انطلاقة الفنان وتجبره على تقليد من سبقوه بدلا من اضافة الجديد المبتكر ، وكان الفنانون الكلاسيكيون يصفون أنفسهم بأنهم أعمدة الفن

الأكاديمي الرسمي ، وتميز سلوكهم بالادعاء والفطرسه لارتكانهم الى خلفية تاريخية عريضة وضاربة جذورها في القدم ، ولاعتمادهم على التأييد الرسمي لكبار رجال الدولة ، ولأن الذوق العام كان مهيدا من قبل لتقبل أعمالهم التقليدية . وكانت معظم لوحاتهم لا تخرج عن تصوير الموضوعات التاريخية والمعارك الطبيعية التي تحاول الالتزام الكامل بالألوان والزوايا التقليدية ، وكذلك النساء العاريات التي يغرم أبناء الطبقة الارستقراطية بتعليق لوحاتهم في غرف النوم ، وأيضا تخصص الرسامون الأكاديميون في رسم الصور النصفية لكبار الساسة حيث يبدون في كامل صحتهم وأوج مجدهم ، كما رسموا اللوحات التي تحتوي على الشعراء والفنانين الملتحين الذين تداعبهم ربات الشعر والأدب اللاتي اتخذن صورة فتيات المولان روج ، وأيضا تناولوا الموضوعات الدينية وخاصة مناظر القديسين الذين صلبوا من أجل الاستشهاد .

كانت هذه هي الموضوعات الأثيرة عند هؤلاء الفنانين ولم يحاول أحدهم الخروج عنها ، لأن التكرار والتقليد أفقدهم ملكة الابتكار والتجديد ، فكانت معظم اللوحات ترسم حسب الطلب ، وفي حدود ما تركه العصر الكلاسيكي والنهضة من تقاليد ، ولذلك استعاروا الأشكال والظلال من العصر الكلاسيكي ، مما أدى الى انفصال الفن التشكيلي عن الحياة المعاصرة ، وقد امتد نفوذهم على الحياة الفنية في فرنسا حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وفي

تساب « دروسى فى الحماقة » للنقاد الفرنسى فرانسيس جوردان نجد مجموعة من اللوحات التى حصلت على الجوائز رسمية فى فرنسا ، وكلها لرسامين إندثرت أسماؤهم آن ، رغم انه لم يمض قرن واحد من الزمان على أعمالهم مد ، بينما أرفق جوردان بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين فرنسيين المعاصرين لنفس الفترة ولم يحصلوا على أية جائزة بالمره ، بل ان الدوائر الرسمية لم تعترف بهم رسامين ، وتضم القائمة أسماء ديجا وسيسل وبيسارو ماتيس ورود ودوفى وجوجان وتولوز لوتريك وبونار غيرهم من الفنانين الذين عاش فنههم بعد عصرهم ، كان لفارق الأساسى بين التقليديين والمجددين ان التقليديين سموا طبقا لمواصفات مسبقة وقوالب قديمة بصرف النظر بما يحسون به ، بينما رسم المجددون ما أحسوا به بالفعل صرف النظر عن المواصفات والقوالب القديمة .

لبدايات المبكرة

بدأت الثورة الانطباعية بالرسام الفرنسى كوربيه لذى قال ان المادة الأولى للفن الصادق والحقيقى تكمن فى الانطباع أو التأثير الذى يحدثه موقف معين أو منظر معين لى نفس الفنان ، وقد تختلف جودة التعبير عن هذا لانطباع من فنان لآخر ولكن تبقى الحقيقة البديهية التى نقول انه لا يوجد فن بدون انطباع أو تأثير واقع على الفنان بالفعل ، لأنه لا يستطيع التعبير عن شئ لم يتأثر به

والا تحول الى بقاء تراثه بما لا تعي ، والوقار الرسمى الذى يغلف الفن الأكاديمى التقليدى ليس سوى الثثرة المتخذة التى تغرم بها البيغاء ، وكان كوربيه رساما يصور الطبيعة والناس كما يحس ، وكذلك كان الانطباعيون الذين تبعوه مستكشفين لواقع جديد ، ويتحركون شوقا الى تصوير عصرهم ومضامينه وحتى اذا عالجوا موضوعا قديما فلا بد أن يضعوه تحت ضوء عصرهم ، وقد اقترح مانيه على محافظ باريس ألا تعلق على حوائط قاعات الاجتماع فى القصور ومقار الحكومة لوحات تاريخية أكاديمية ، بل يجب أن تتحلى بشخصيات ومضامين مستمدة من العصر الحديث ، بالأسواق العامة ومحطات السكة الحديد وكبارى السين والحداثق الغاصة بالمتنزهين .

ويقول مانيه انه لم يكن يقصد الهجوم العنيف فى بداية الأمر ، لكنه فوجئ بهجوم مضاد ووحشى قام به الأكاديميون التقليديون والجمهور الذى أفسدوا ذوقه ، ومن هنا اشتعلت الحرب بين الأكاديميين والانطباعيين بسبب الصراع بين التعصب وضيق الأفق وبين التجديد والانطلاق والمعاصرة ، وفى عام ١٨٧٤ عرض كلود مونييه لوحة بعنوان « شمس مشرقة - انطباع » بقاعة المرفوضين التى أقيمت لعرض اللوحات التى رفضت الأكاديمية عرضها بالمعارض الرسمية ، وكانت لوحة مونييه التى رسمها من شرفة غرفته أثناء شروق الشمس فى مدينة الهافر تعبيرا عن انطباعه وتأثرا بالاحساسات التى أثارها المنظر فى

نفسه ، وقد هاجمها الناقد الفرنسي الأكاديمي ليروى وخاصة عنوانها « انطباع » وقال انه لا يوجد في الفن ما يسمى بالانطباع ، ولكن مونييه أطلق على نفسه وعلى زملائه لقب الانطباعيين ومن هنا بدأت المدرسة تتخذ شكلها الفني الذي عرف بعد ذلك في الفن التشكيلي .

ميدان الأدب

وقد تسربت الانطباعية أو التأثيرية من الفن التشكيلي الى ميدان الأدب من منافذ عديدة لقدرتها على التشكل السريع مع المذاهب الأدبية المختلفة والمتعارضة في بعض الأحيان . فقد دخلت ميدان الأدب من باب : الرومانسية والطبيعية والرمزية والواقعية ، واستطاعت أن تشكل اتجاهها نقديا عرف بالاتجاه الانطباعي في أواخر القرن الماضي وأوائل الحالى ، ولهذا نجد كثيرا من الأدباء الذين ينتمون الى اتجاهات متناقضة وقد اتخذوا مواقف متعددة تجاه الانطباعية ، ولعل هذا راجع الى أن أى عمل فنى خلاق لابد أن يمر بنفس الفنان أولا ، وعملية المرور هذه هي الانطباع أو التأثير الذى يدفع الفنان الى التعبير عنه ، وهذا الانطباع بدوره ينتقل الى القارئ عن طريق قراءة العمل الأدبى ، ولعل اختلاف طرق التعبير عن هذا التأثير أو الانطباع هي التى قسمت المدارس الأدبية الى رومانسية وطبيعية ورمزية وواقعية وسيربالية وتعبيرية ، ورغم ان التعبيرية مثلا قامت كثورة مضادة للانطباعية الا اننا نجد أن الاثنين وجهان لعملة واحدة لأن الفنان يتأثر أولا ثم

ينتقل هذا الانطباع أو التأثير عن طريق التعبير وبالتالي لا وجود لاحدهما بدون الآخر .

وفي الواقع فإن الانطباعية كانت امتدادا طبيعيا للرومانسية الأدبية التى ثارت ضد القوالب الكلاسيكية التى أحالت التقاليد الى نوع من القيود التى تحتتم على الفنان أن يصبح مقلدا خاليا من كل مواهب التجديد والابتكار ، فعلى الفنان الرومانسى أن يفعل بالطبيعة الحية والحياة المعاصرة وأن يصب هذا الانفعال فى أى شكل فنى براق مناسب ، وفي الواقع لا يوجد فارق كبير بين الانفعال الذى يؤمن به الرومانسيون والانطباع الذى يعبر عنه التأثيريون . وقد قال وليم وردزورث رائد الشعر الرومانسى الانجليزى أن الشعر الصادق هو النتيجة الحتمية للانسياب التلقائى والعفوى للانفعالات التى تجتاح الشاعر ، وبعده جاء أاناتول فرانس « ١٨٤٤ - ١٩٢٤ » وهو رائد المدرسة الانطباعية فى الأدب الذى قال ان قيمة أى عمل أدبى تكمن فى نوعية الانطباعات التى يتركها فى نفس القارئ ، وعلى الأديب أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه لأن الانطباع هو الدليل الوحيد على الوجود الحى للعمل الأدبى .

عيوب الانطباعية

ولكن الاسراف فى الاهتمام بالانطباع على أساس انه الأساس الوحيد الذى ينهض عليه العمل الأدبى أدى الى

مزالق عديدة ، لأن الانطباع ليس ملكا للفنانين وحدهم ، فكل انسان يتأثر بالموجودات حوله ويستطيع أيضا التعبير عنها ، ومعنى هذا انه في امكان كل انسان أن يصبح فنانا ، لأن الانطباعيين جروا وراء التسجيل الحرفي للانطباع ونسوا القيمة الجمالية والضرورة الدرامية اللتين تحتمان وجود الشكل الفني الذى يحول هذا الانطباع المجرد الى جسم فنى جميل من خلال العمل الأدبى ، فالانطباع عبارة عن مجرد عنصر أولى أو مادة خام لازمة لتشكيل العمل ، ولكن الضرورة التشكيلية تحتم فناء المادة الخام داخل الجسم الجديد .

وقد أدت الانطباعية الى ما عرف بأدب الاعترافات والخطابات الأدبية التى يعبر فيها الأدباء عن مكتونات صدورهم بصرف النظر عن التشكيل الدرامى لهذه المكتونات ، وكان ذلك نتيجة حتمية لمدرسة التحليل النفسى التى أرسى قواعدها سيجموند فرويد والتى خلقت جماعة من النقاد مهمتهم الأولى والأخيرة البحث المتأنى وراء العقد النفسية التى ترسبت فى نفس الأديب والتى يحاول التنفيس عنها فى أعماله ، أى أن العمل الأدبى تحول الى مجرد مرآة لحياة الأديب الداخلية ، وبمجرد الاطاعة بكل شئ عن شخصية الأديب فان العمل الفنى يفقد قيمته ودلالته . أى انهم ينظرون الى العمل الأدبى على انه مجرد ترجمة ذاتية أو سيرة شخصية للأديب ، وبهذا لا يوجد فارق بين الرواية مثلا وبين تاريخ حياة أى أديب من جهة

الشكل الفنى . وبالطبع فان هذا أدى الى فوضى فى المعايير النقدية والفنية بحيث أصبح النقد الأدبى والتذوق الفنى مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية والأحاسيس الذاتية التى يثيرها العمل الأدبى فى الناقد ، وبالتالى فان كل انسان فى امكانه أن يصبح ناقدا لأنه يستطيع أن يقول عن أى عمل أدبى أنه يحبه لأنه يريح أعصابه مثلا ، أو لا يحبه لأنه يثير ازعاجه أو اشمئزازه ، ولكنه فى نفس الوقت لا يستطيع أن يقول « لماذا » يحبه أو يكرهه . بينما النقد الموضوعى ينهض على السببية الكامنة وراء الانفعالات التى يثيرها العمل الأدبى ، وبدون تحليل هذه السببية عن طريق الشكل الفنى المميز والمتميز فان النقد لا يمكن أن يصبح علما قائما بذاته له معايير المقننة ومقاييسه الجمالية .

أناطول فرانس

ويعد الناقد والأديب الفرنسى أناطول فرانس أول من حاول ارساء تقاليد المدرسة الانطباعية فى الأدب ، ونقول حاول لأنه لم يستطع حيث انه من المستحيل ارساء تقاليد عامة على انفعالات شخصية وانطباعات طارئة لم تنح لها الفرصة بعد لكى تأخذ الشكل المميز لكل الأعمال المتعارف عليها ، فيصف فرانس الناقد بأنه روح مرهقة تحكى مغامراتها وسط التحف الأدبية والروائع الفنية ، وبهذا لا يمكن أن يتحول الناقد الى حكم أو قاض يفصل

بين هذا العمل وذاك ، ويعلق الناقد ج . أ سبنجارن في كتابه « النقد الجديد » الذى صدر عام ١٩١٢ على الأسلوب الانطباعى فى النقد لكل من أناطول فرانس وجيبل ليمتر بقوله ان وظيفة النقد الانطباعى لا تخرج عن التسجيل الحرفى للانفعالات التى يثيرها العمل فى نفس الناقد ، فمثلا اذا قرأ الناقد قصيدة شعرية مثل « بروميثياس طليقا » للشاعر الانجليزى شيللى فانه يعلق عليها بالآتى : لقد كانت قراءتى لها متعة زاخرة بالبهجة والاثارة لا تعادلها أية متعة أخرى ، وحكمى على القصيدة هو مجرد احساس بهذه المتعة ، وليس لى أن أفلسف الأمور وأعقدتها باصدار تفسيرات أخرى تفسد بهجتى هذه فكل ما أستطيع التعبير عنه هو هذه البهجة التى قد تختلف تمام الاختلاف من شخص الى آخر ، وكل شخص له نفس الحق الذى أملكه فى التعبير عن نفسه ، وعلى هذا فكل أدوات الناقد تتركز فى لحساسية المرفة تجسأ الانطباعات التى يمارسها عليه العمل الأدبى ثم قيامه بالتعبير عنها ، وهذا التعبير ربما يؤدى الى خلق عمل أدبى آخر عن طريق الناقد نفسه بحيث يحل محل العمل الأصلى وهذا ما يطلق عليه الانطباعيون اصطلاح « فن النقد » .

ولكن سبنجارن يهاجم هذه الفوضى النقدية بقوله ان اهتمامنا ليس منصبا على انطباعات الناقد ، لأن كل ما يهمنا هو العمل الأدبى نفسه بصرف النظر عن الاعتبارات الشخصية لكل من الأديب المبتكر والناقد المتذوق فالناقد

عندما يعبر عن حالته النفسية الراهنة فى مواجهة العمل فانه لا يزيد استمتاعنا به ، لأنه يعبر عن حالة خاصة جدا تهمة هو وحده ولا تهم أى شخص سواه ، صحيح ان التجاوب مع العمل الأدبى مهم للغاية ولكنه ليس مهما فى حد ذاته ، لأن النقد الموضوعى يتبع أربع خطوات تدريجية ، الأولى التجاوب اللحظى ، والثانية الفهم العميق ، والثالثة التحليل الشامل ، والرابعة والأخيرة تكمن فى التقييم الأخير أو الحكم الموضوعى القائم على حيثيات صادرة عن مكونات العمل الأدبى نفسه .

الشكل والمضمون

والعجيب أنه على الرغم من أن الانطباعية فى الأدب كانت نتيجة للانطباعية فى الفن التشكيلى ، الا أن هناك تناقضا حادا بين المدرستين ، فالانطباعية التشكيلية تتجلى فى التضحية بالمضمون من أجل الشكل بينما الانطباعية الأدبية تضحي بالشكل من أجل المضمون ، فبينما يستخدم الفنان التشكيلى الانطباعى اللمسات السريعة والضربات المركزة بالفرشاة بهدف الحصول على تأثيرات قوية وسطوح زاخرة بالأضواء والألوان ذات الملامس المثيرة ، نجد الأديب الانطباعى يصر على الاطتاب والتطويل والتغنى بانطباعاته الشخصية ، لأنه لا يوجد الشكل الفنى الذى يحد من شطحاته الذاتية وبينما تنهض الانطباعية التشكيلية على أسس علمية تتراوح بين دراسة الضوء وتحليله والألوان

تركيبها وفقا للنظريات العلمية وأهمها نظرية التكامل ،
جد الانطباعية الأدبية وقد تخلت عن كل المعايير العلمية
خاصة في ميدان النقد الأدبي . وهذا كان دائم الحدوث
في الأعمال الأدبية والدراسات النقدية التي ركبت أعلى
موج الانطباعية في أواخر القرن الماضي وأوائل الحالى
وخاصة تلك التي تفرعت عن الرومانسية ، ولذلك
فالانطباعية التشكيلية أقرب الى الطبيعة الأدبية منها الى
لانطباعية الأدبية ، فهي أيضا معاصرة لها تماما ، واتجهت
مثلها الى التركيز على العالم المعاصر المحيط بها تتأمل
الموجودات العادية باهتمام موضوعي ، بلا خوف أو تكتم حتى
إذا كانت هذه الموجودات قبيحة أو مشوهة ، ولعل الطابع
المزدوج الذى تميزت به الانطباعية التشكيلية هو الذى أدى
الى علاقتها المزدوجة بكل من المدرسة الطبيعية والانطباعية
فى الأدب ، وكان الرسام الفرنسى سيزان على وعى بهذا
التناقض الداخلى عندما قال عن الرواد الأوائل للمدرسة
الانطباعية التشكيلية :

« انهم قادرون على دراسة التفاصيل الدقيقة ، وكافة
أجزاء الصورة تظل دائما حاضرة فى ذهنك لا تغيب عنه
كانما يدر النغم كله فى رأسك بغض النظر عن التفصيل
المحدد الذى تدرسه . انك لا تستطيع أن تنتزع شيئا من
هذا الكل ، فهم لم يشتغلوا بأسلوب الترقيع كما نفعل
نحن » .

فالفنان التشكيلي الانطباعي يهتم كثيرا بالشكل الذى
ينقل انطباعه الى الناس أما الأديب الانطباعي فكل همه هو
نقل انطباعه الذاتى سواء كان هذا الانطباع ينتمى الى
الشكل العام للعمل أو لا ينتمى ، فالشكل شيء ثانوى وإذا
عجز الأديب عن تحديده فمن اليسير أن يضحى به من أجل
التسجيل الحرفى للانطباع الذى يعد الأساس الأول والأخير
وليس مجرد جزء حيوى فى جسم العمل الأدبي ، ولذلك يقول
الشاعر الفرنسى الرمزي بودلير ان التشابه انعدم بين
الانطباعية التشكيلية والانطباعية الأدبية ، لأن الأولى
تقترب كثيرا من الطبيعية الأدبية ، ولذلك فهو يعقد مقارنة
بين الرسام الانطباعي دلاكروا وبين الأديب الطبيعي ستندال
لأن الإثنين جمعا بين التنوير والثورة الرومانسية ، بين
العاطفة والعقل ، بين الزهو الفردى والوعى الاجتماعى ،
وبين مرارة الشعور وقسوة التعبير ، كل ذلك فى وجدة
عضوية زاخرة بالحيوية والتوتر والنبض ، أما الأديب
الانطباعي فلا يهتم الا بالزهو الفردى :

ولعل العلاقة المتبقية بين الانطباعية الأدبية والتشكيلية
هى اعتبار العالم الخارجى مجرد تجربة خاصة وأحاسيس
شخصية ، وليس واقعا موضوعيا موجودا بشكل مستقل
عن حواس الفرد وهذا ما يتفق تماما مع الوضعية الفلسفية ،
فالعالم الحديث هو الذى أفرز هذه الاتجاهات التى أصبحت
بشكل متزايد تعبيرا عن علاقة بالغة التعقيد وبالغة التداخل
بين الذات والموضوع ، فالفرد الذى فرضت عليه العزلة

الوجودية

مثل الكثير من المذاهب الأدبية الأخرى بدأت الوجودية كمذهب فلسفى ثم دخلت ميدان الأدب عندما وجدت أن الأدب من خير الأدوات الفكرية والفنية للوصول الى الناس ، ولكي نحدد مفهوم الوجودية فى الأدب يجب أن نعود الى أصولها فى الفلسفة ومقارنتها بالمذاهب الفلسفية التى سبقتها ، فالفلسفة عند أفلاطون مثلاً هى البحث عن الماهية الثابتة التى لا تتغير مهما تغير المكان أو الزمان وكانت معظم محاولات الفلاسفة الذين جاءوا بعده هى مجرد تنويعات على هذه الفكرة الأساسية التى أعيها البحث عن الحقيقة الخالدة ، ثم جاء سبينوزا وحدد الغاية العظمى للفلسفة بأنها الحياة الفاصلة الأبدية ، وظلت الفلسفة تبحث دون ملل عن هذه الحقيقة حتى جاء هيغل وحاول ارساء تقاليدهما على أسس أكثر عقلانية ومنطقية . ولم يقتنع

والذى تدور أفكاره حول ذاته ، انما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية ، والانطباعات والأحوال النفسية ، ورغم أن البطل فى الروايات الانطباعية ساسط الا أن مسخه ينحصر داخل فرديته المنعزلة التى تأنف من التجارب مع العالم المعاصر الذى تفتت وانهدمت أنسانيته أى أن موقفه لا يخرج عن موقف المتفرج الذى لا تعنيه غير انطباعاته والذى لا يعتزم المشاركة فى تغيير العالم ، وبالنسبة للفنان التشكيلي الانطباعي فان بقعة الدم لا تزيد فى نظره عن أن تكون بقعة لون .

من هذا يتضح لنا أن الانطباعية كمدرسة أدبية ذات ملامح محددة لم تستطع أن تعيش أكثر من نصف قرن بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن الحالى ، لأنها فى الأصل اتجاء يدخل فى جميع المدارس الأدبية دون استثناء حيث الانطباع عنصر أولى فى خلق أى عمل فنى ولكنه ليس كل شئ كما نادت الانطباعية الخالصة . ولذلك اندثرت عندما اقتصرحت على تسجيل الانطباع كهدف فى حد ذاته ، ولكن مع ذلك يظل الانطباع المادة الخام التى يتشكل منها أى عمل فنى ابتداء من الرومانسية ومارا بالواقعية والرمزية والطبيعية والتعبيرية والعدمية والوجودية والعبثية . الخ ، لأن الأدب بطبيعته يصور العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجتمع ، بين الانسان والكون ، بين المضمون والشكل ، ولا يمكن أن يقتصر على دائرة الذات دون اظهار علاقتها العضوية والفعالة والديناميكية بالموضوع .

الاختيار والقرار

ولأن الإنسان لم يصل بعد الى الحقيقة النهائية فان عالمه زاخر بالشك وعدم اليقين وبالتالي فان عليه دائما أن يقرر الطريق الذي يجب أن يشقه لذاته ووجوده الذي لن يتحقق الا من خلال ارتباطه بالوجود الاسمي الذي يتلاشى فيه العقل الانساني المحدود ويتحول الى ذلك الانفعال المتكثف الذي يلغى الادراك ويحول الانسان الى روح شفافة تستطيع ادراك المعنى الحقيقي والمستتر للوجود ، ومن هنا يكشف امكانيات جديدة تحقق وجوده بطرق أخرى . وهذا يهدم فكرة هيكل التي تؤكد أن الضرورة الحتمية تستخدم الذات الانسانية كمجرد وسيلة الى غاية تنتهي دلالتها بتحقيق الغاية ولذلك فاختيار الانسان عند هيكل يتوقف على العلاقة الجدلية بين الذات في الداخل والموضوع في الخارج ، أما عند كيركجارد فيعتمد الاختيار الانساني على العلاقة الجدلية بين الذات والانفعال الصادر عنها ، وهذا الانفعال يسمى على ملكة الادراك العقلي لأنه غير محدود ، وبالتالي يمكنه الوصول الى اللانهائي .

ثم يأتي الفيلسوف الوجودي هايدجر ليوضح لنا ان الشكل الوحيد للوجود الذي ندركه هو وجود الانسان ذاته ، وقد توجد موجودات أخرى مثل الحيوانات والحشرات والنباتات والطيور والجبال . الخ ، ولكن الانسان هو الوحيد الذي يوجد وجودا حقيقيا بينها ، لأنه يدرك وجوده

بانجازات وأفكار أفلاطون وديكارت وسبينوزا عندما أكد أن أفكار الانسان ومشاعره ليس لها وجود الا عن طريق الارتباط بشخصيته التي ليس لها وجود هي الأخرى الا لأنها تشغل حيزا زمنيا محددا ولحظة معينة من لحظات تطور الوجود الكوني كله وهو ما سماه هيكل بالفكرة المطلقة فهو يؤمن بأن فهم العالم المحيط بنا لا يتأتى الا عن طريق فهم ذواتنا أولا لأنه لا انفصال بين هذا وذاك . ولكن موضوعية هيكل لم تلق ترحيبا عند كيركجارد الذي يعد مؤسس الوجودية في الفلسفة ، فقال ان الذات هي الحقيقة المطلقة والتي يمكن أن نصل اليها . أما الموضوعية فوهم حتى لو وجدت لأننا لن نتمكن من ادراكها ، أما الذات فتجد التعبير المستمر عنها في الانفعال الذي يعلن عن وجودها باستمرار وبالخاص ، وهيكل يمحو الوجود الفعلي للانسان عندما يحيله الى مجرد حلقة من سلسلة طويلة لا يعرف أولها من نهايتها ، وكما يقول كيركجارد أن وجود الانسان لا يتحقق الا في اللحظة التي تحياها ذاته بكل حدودها وانطلاقاتها ، وأن غرام الانسان بالبحث عن المعرفة الخارجة عن ذاته أنساه البحث عن معنى وجوده هو وبالتالي أحس بالضيق والغربة في هذا الكون . رغم ان طبيعته تفرض عليه ايجاد علاقات لا نهائية مع ذاته بحيث يتوقف مصيره كله على نوعية هذه العلاقات . فمستقبله عبارة عن النتيجة الحتمية لهذه العلاقات ، وخيال الانسان يؤكد أنه قادر على الوصول الى اللانهائي عن طريق اللانهائي الذي هو ذاته والتي اعتبرها هيكل مجرد حلقة في سلسلة .

وجودها في نفس الوقت ليس بالعقل وحده ولكن من خلال الانفعالات والاحساسات اللانهائية التي تشكل وجوده الفعلي ، الذي فقد الاتصال الحقيقي به بفعل كسله والضغط اليومي للمجتمع على كيانه حتى يتلاشى ويتحول الى مجرد حلقة في السلسلة الاجتماعية ، والشئ الوحيد الذي يؤكد وجود الذات الانسانية هي دخولها في تجارب معينة مثل خوف الانسان الدائم من العدم ، فتحن نحس فعلا بالعدم من خلال هذا الخوف ، وهذا الخوف هو الذي يشكل الذات وسلوكها ، وكما يقول هايدجر أنه من العدم يتفجر كل شئ موجود وفي نفس الوقت يهدد العدم كل شئ موجود في أى مكان وفي أية لحظة ، وبهذا نستطيع القول بأن العدم نفسه موجود من خلال ذاتنا ، أى أن التفريق مستحيل بين الوجود والعدم لأن الاثنين وجهان لعملة واحدة ، ومع ادراك الانسان لهذه الحقيقة فإنه مازال قلقا وخائفا من العدم لأنه لا يعلم عنه شيئا ، فاهتمام الانسان ينصب دائما على الأشياء التي لم تتحقق بعد ، فهو يتجاوز وجوده الحالى الى المستقبل بحيث يتقدم دائما على نفسه ، وزمن الوجود يبدأ بالمستقبل لأنه لا فرق بين الاحساس بالوجود والوجود نفسه . ولذلك فالانسان لا يستطيع الهرب من القلق أو الحرص أو المعاناة ، وهنا يبدو أثر كيركجارد واضحا على هايدجر وخاصة في التركيز على المستقبل الذي تقع فيه انفعالات الانسان وآماله وهو اجنبية ومخاوفه أيضا ، ومن هذه النقطة تبدأ العلاقة الوثيقة بين الوجودية

كمذهب فلسفي والأدب كشكل فني ، فالأدب خير أداة قادرة على تجسيد انفعالات الانسان ، بل ان هذه الانفعالات هي المادة الوحيدة التي يشكل منها الأدب أشكاله المتعددة .

جان بول سارتر

وانطلاقا من العلاقة الوثيقة بين الوجودية والأدب دخل جان بول سارتر ميدان التأليف الأدبي ومعه رفيقة عمره سيمون دي بوفوار ، فهو يعتقد أن الوجودية تعالج مشكلات الانفعال والخيال والمسئولية وكلها عناصر قل أن يخلو منها عمل أدبي ، فسلوك أى بطل روائى مثلا يصدر عن انفعاله تجاه موقف معين ثم يرسم بخياله الصورة التي سيكون عليها سلوكه ، وبعد ذلك يأتى دور الاختيار بين فعل هذا أو تجنب ذاك لادراكه أن مسئولية أفعاله سوف تقع على كاهله وحده . ولكن سارتر لم يسلم من هجوم المفكرين والفلاسفة التقليديين الذين اتهموه بافتعال المزج بين الفلسفة والأدب بحيث وقف في منطقة ما بينهما وقدم أعمالا لا تمت سواء الى الفلسفة أو الأدب ، فهم يعتقدون أن دخول الفيلسوف ميدان الأدب معناه انهيار فلسفته من أساسها فالأدب يتخذ من الغموض مادة له بينما الفلسفة هي البحث عن الموضوع في كل موقع من مواقع الحياة ، ولهذا فالأدب يعتمد على الرمز والتشبيه والاستعارة والخيال وكلها أدوات لا تساعد الباحث على الإمساك بأى

شيء محدد وواضح ، أما إذا لجأ الفيلسوف الى الرمز فمعنى ذلك أنه فشل في التعبير عن مذهبه بأسلوب مباشر وواضح ، ولكن الهجوم لم يكن منطقيا بل كان متعسفا ويحمل في طياته سوء فهم لوظيفة الأدب في حياتنا ، لأنه إذا كان الأدب يتخذ من الغموض مادة له فالنتيجة هي الوصول الى وضوح الرؤية . فالأدب ليس هروبا من الواقع بل مواجهة حاسمة وذكية له ، وإذا كانت الفلسفة تغالج الأفكار المجردة فإن الأدب يجسدها ويضعها أمام الانسان لتزداد معرفته بها ، ولم توجد بعد الفلسفة التي تعتمد على العقل الخالص فلا بد للفيلسوف من الخيال لكي يساند العقل في مهمته .

ويؤمن الفلاسفة الوجوديون من أمثال جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار وميرلو بونتي وجابرييل مارسيل وجان فال وموريس دي جاندياك والكسندر كويرا ونيكولا بيرديافت وجورج جيفتش وإيمانويل ليفينا أن الفلسفة أساسا تغالج الخيال من خلال العقل وليس العكس أما الظواهر الميتافيزيقية التي أعيت الانسان في إيجاد تفسير متكامل لها فخير تعبير عنها هو الأسلوب الأدبي الذي يتحمل في طبيعته الصراع الدرامي المشابه والموازى للصراع الانساني من أجل الوجود ، وتقول سيمون دي بوفوار أن الفلاسفة الذين يتعالون على المنهج الأدبي يتجاهلون في الحقيقة جوهر الفلسفة ، لأنهم يفضلون الماهية عن الوجود ، ويزدرون الجسم من أجل الروح ، أو المظهر من أجل

الجوهر ، بينما الفلسفة تؤمن بأن المظهر نفسه جوهر والوجود تعبير عضوي عن الماهية ، فلا فرق بين الابتسامة والوجه الباسم ، وبين وقوع الحدث والمغزى الكامن وراء وقوعه ، ولذلك لا تقتنع الفلسفة الوجودية بالتعبير عن نفسها من خلال الدراسات المنهجية والبحوث الفلسفية ، بل تستعين أيضا بالرواية والمسرحية والقصة القصيرة والقصيدة لأنها خير ما يجسد الوجود الميتافيزيقي للانسان ويقربه من قوى ما وراء الطبيعة ، فهذه الفلسفة الوجودية هو عدم الفصل بين المجرد والمجسد ، بين المضمون والشكل ، بين الموضوع والذات ، بين المطلق والنسبي ، بين اللانهائي والنهاي .

سيمون دي بوفوار

وتقول سيمون دي بوفوار في كتابها « الوجودية وحكمة الشعوب » الذي صدر في باريس عام ١٩٤٨ ، تقول أن الفلسفة الوجودية تهتم بالشكل الأدبي ، لأن طبيعة تكوينه تساعد الفيلسوف على ادراك المصدر الأولى للوجود في حقيقته الكاملة والجزئية التاريخية ، وعلى الأدب أيضا أن يستفيد من الفلسفة بحيث لا تقتصر مهمته على تجسيد بعض الأفكار المجردة التي سبق أن بحثتها وحققها الفلسفة ولكن عليه أن يشارك الفيلسوف - مستغلا في ذلك أدواته الأدبية - في استكشاف أحد مظاهر التجربة الميتافيزيقية التي يمر بها الانسان في حياته لأن الوجودية

نرى أن العقل وحده عاجز عن إدراك الحقيقة ووصفها وصفا جامعا شاملا ، ويجب أن نخجل الفلسفة من استغلال الأدب في الكشف عن العلاقة العضوية التي تربط الإنسان بالوجود ، لأن هذه العلاقة تعتمد في أساسها على الانفعال والخيال كما تعتمد على العقل والفكر ، ولذلك فالفلسفة نجسيد حتى لذلك البعد الميتافيزيقي المجرد الذي يشكل الوجود الفعلي للإنسان ، والفلسفة في جوهرها عبارة عن تجربة روحية كما هي تجربة عقلية تماما ، وهذه التجربة ! تخرج عن حدود الأبعاد الأربعة : الانفعال والخيال والاختيار والمسؤولية .

وتوضح سيمون دي بوفوار أنه على الرغم من أن هارسيل بروسست لم يكن فيلسوفا بمعنى الكلمة إلا أن ثوره كروائي لا يقل عن دور أي فيلسوف في الكشف عن كثير من الأفكار التي تحتكرها الفلسفة ، ففي روايته الشهيرة « البحث عن الزمن الضائع » يجد القارئ تجسيدا حيا للكثير من حقائق الوجود التي فشل غيره من الفلاسفة والدارسين الأكاديميين في تحليلها وشرحها في نظرية متكاملة ، رغم أن بروسست لم يكن في اعتباره تحقيق أية نظرية أو حتى نظرة فلسفية . بل ركز هدفه في خلق عمل روائي بحث نجد فيه لكل حدث درامي دلالة ميتافيزيقية تتجسد فيما وراء أبعاده النفسية والاجتماعية ، والإنسان لا يستطيع أن يحقق وجوده إلا من خلال حدث ما ، ونفس المنهج نجده في أي عمل أدبي حيث لا نحس بوجود

الشخصية العمل والفعل إلا من خلال الحدث ، وهذا الحدث هو التعبير الحي عن التزام الإنسان بالوجود الكلي للكون ، فوجود الإنسان ينحصر في دائرة ذاته ومقاومة الذات الأخرى له واختياره لنفسه بمقتضى الحرية الممنوحة له ثم المسؤولية التي يلتزم بها من جراء ممارسته لحياته ، وكل هذه الأبعاد الميتافيزيقية تتكشف دراميا في انفعالات القلق والخوف والألم واللذة والأمل . الخ التي يتخذ منها الأدب مضمونه ومادته الخام القابلة للتشكيل .

مفهوم الالتزام

ونظرا لأن الوجوديين يفسرون أي فعل يقوم به الإنسان على أساس أنه التزام تجاه الذات وموقف محدد تجاه الذات الأخرى ينهض على أساس الاختيار الحر والمسؤولية الملتزمة في نفس الوقت . فانهم يسيادون بالالتزام في الأدب ، ولكن مفهومهم للالتزام يختلف اختلافا جذريا مع الالتزام الذي نادى به الواقعية الاشتراكية من قبل ، والذي تحول بمرور الوقت إلى الزام الأديب بالدفاع عن مبدأ سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي معين سواء آمن به أو لم يؤمن به ، لأن الأدب ليس إلا دعاية مباشرة وصريحة وبدون هذه الدعاية فإنه يفقد وظيفته في الحياة ويتحول إلى معوق لتقدمها أما الالتزام عند الوجوديين فيقوم على إيمان الأديب نفسه والتابع من داخله على شرط ألا يقف في موقع مضاد للحق والخير والجمال ، فللأديب

مطلق الحرية في اختيار موضوعاته التي يوجهها بدوره الى قراء يتمتعون بنفس الحرية القائمة على الاختيار والمسئولية وهي الرابطة الوحيدة بين الأديب والقارئ ، ولعلنا لا نجد في هذا اضافة جديدة بالنسبة للالتزام في الأدب ، ولكن الاضافة الحقيقية أن الوجوديين يفرقون بين النثر والشعر من حيث أن النثر أكثر قدرة على الالتزام من الشعر ، وإن كان هذا غير مقبول من الناحية النقدية الحديثة الا أنه يهجننا أن نعرف هذه الفروق حتى يتكامل أماننا مفهوم الوجودية في الأدب ، فليست هذه الدراسة دفاعا أو نقدا للوجودية بقدر ما هي تعريف للقارئ بلامحها الأساسية .

يفصل الوجوديون بين النثر والشعر ليس على أساس معايير نقدية أو قيم جمالية مقننة مسبقا ، لأنه لا يوجد قيم ومقننات سابقة على العمل الأدبي فهي تتكشف أثناء عملية الخلق الأدبي نفسها ، ولكن الفصل بين النثر والشعر يقوم على اختلاف علاقة الكلمة بالنثر عن علاقتها بالشعر ويقول سارتر إن النثر أكثر تحديدا ووضوحا من الشعر ، ولذلك فهو أكثر عونا للأديب الملتزم ، وعليه فقد كتب رواياته ومنهجيته بالنثر ، فالكلمة في النثر مجرد أداة لتوصيل المعنى ، أما في الشعر فتتحول الى غاية في حد ذاتها في كثير من الأحيان . ويقول سارتر في كتابه « ما هو الأدب » انه اذا كان الشعر يستخدم الكلمات مثل النثر فهو لا يستخدمها بنفس المنهج ، وقد يبلغ به الحد الى عدم استخدامها على الإطلاق ، وفي أحيان أخرى كثيرة

يضع نفسه في خدمتها فالشعراء لا يؤمنون بفاعلية الكلام ولا يرغبون في اطلاق مسميات على العالم ومركباته ، ولذلك فالأشياء عندهم تكون وتوجد ولا تسمى ، ولذلك فهم يقفون في منطقة ما بين الكلام والصمت أى أنهم لا يتكلمون وفي نفس الوقت يرفضون ان يصمتوا ، فالكلمات عند الشعراء هي أشياء في حد ذاتها وليست علامات تشير الى أشياء أخرى ، ولكن هذا لا يعني ان الكلمات تفقد معناها ودلالاتها لأن المعنى هو الاداة الوحيدة التي يمكن أن تربط الكلمات في وحدة ذات مغزى ، فالكلمة تعكس المعنى ولكنها لا تعبر عنه ، والشاعر ينظر الى الكلمات على أنها مرآة العالم التي يرى فيها نفسه على حقيقتها ، والنثر عند سارتر أقدر على الالتزام لأنه ينتزع الكاتب من حدود ذاته الضيقة ويربطه بالعالم الخارجي، بينما يلتزم الشعر بانعكاس الصورة الذاتية للشاعر ، ولذلك من الصعب أن يكون الشاعر ملتزما لأن الانفصال بينه وبين الكلمة عند التعبير حتمية شعرية ، وهنا يتضح اقتراب الشعر من الفنون التشكيلية أكثر من اقترابه من النثر رغم أن الاثنين من الفنون الكلامية .

وظيفة النثر

وظيفة النثر أداة طيعة في يد الكاتب للالتزام بمشروع ما واختيار طريق من الطرق وتوجيه الآخرين اليه ، والنثر خير ما يسمى الأشياء وتسمية الأشياء معناها أن تصبح على غير ما كانت عليه قبل تسميتها ، فالنثر

عبارة عن كشف الأديب للعالم وتقديمه للقارىء ليمارس فيه حريته والأديب يكشف عن العالم وعن الإنسان لنفسه ولغيره من البشر ليحملوا مسئوليتهم كاملة ، لأن المعرفة بالشيء هي المسئولية تجاهه ، ولا يفرق سارتر بين الأديب ومشرع لائحة القانون التى لاتعذر أى إنسان بجهله بالقوانين ، فإذا حدثت نفسة بعد ذلك بمخالفتها فإنه فى هذه الحالة يقوم بأفعال يعرف مسئوليته المحددة عنها تماما ومسبقا ، ووظيفة الأديب تحتتم الا يبقى أى إنسان جاهلا بصورة العالم الذى يحيا فيه وعلى ألا يكون بريئا من مسئوليته ، والالتزام يلغى الحياد لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى لا يمكن لأحد أن يقف منه موقف الحياد وهنا يكمن التناقض الحاد بين الوجودية والواقعية التى تؤكد امكانية تصوير العالم تصويرا محايدا بدون لمسات ذاتية من الأديب ، بينما توضح الوجودية استحالة تقديم الأديب لعالم لا ينتمى إليه ولا يلتزم برأيه وحسه وعاطفته ، يقول سارتر :

« كلما عبر كاتب النثر عن مشاعره ، زادها إيضاحا ، وذلك على النقيض من الشاعر الذى اذا صلب مشاعره فى القصيدة ، فإنه يفقد الصلة بها ويتعذر عليه التعرف عليها : فالكلمات تستأثر بها وتشبع بها وتحولها الى شيء جديد تماما » .
ولذلك فجوهر الشعر وجوهر النثر مختلفان ، فالهدف من النثر هو الفائدة ، فالنثر كما يقول بول فاليرى

يخترق الألفاظ عند الكلام أو الكتابة لينفذ منها إلى ما وراءها ، كما تخترق الشمس لوح الزجاج ، فلا يهم أن يكون الاختراق مرضيا أو غير ذلك ولكن الذى يهم أن يكون موصلا الى شيء ما فى هذا العالم أو الى تصور من التصورات التى نريد تسميتها ، ونحن يمكننا ادراك فكرة ما عن طريق الكلمات والعبارات دون أن نتذكر كلمة واحدة من الكلمات التى أوصلتها إلينا ، لأن لغة النثر ليست سوى أداة من الأدوات التى تنتهى دلالتها بمجرد اتمام وظيفتها العملية ، ويعرف سارتر كاتب النثر بأنه الرجل الذى يستخدم الكلمات مثل استخدام المسيو جوردان للنثر للبحث عن حذائه ، واستخدام هتلر له فى اعلان الحرب على بولندا .

والكلام هو امتداد لحواسنا ، ويحمينا من الجحيم الذى هو الآخرون عن طريق الأخيار بوجودهم دائما وحركتهم وسلوكهم ، هو يجعل الاتصال دائما ممكنا ، والأدب خير ما يبلور حقيقة هذا الاتصال ، والصراع الدرامى الذى يمثل الأساس لأى عمل أدبى ليس سوى صورة متجسدة للصراع بين ذات الإنسان ووجوده وبين ذوات الآخرين ووجودهم ، ويمكن أن يؤدى هذا الصراع الى الجحيم كما يصيح بطل مسرحية « الأبواب المغلقة » لسارتر فى النهاية « الجحيم .. هو الآخرون » ويمكن أن يؤدى الى الجنة كما يقول الفيلسوف الوجودى جابريل مارسيل « الجنة .. هي الآخرون » ، وفى الواقع فإنه

لا يهم الوصول الى الجنة أو الجحيم عند الوجودى بقدر
ما يهم الالتزام بالانسان وحرية وكيانه ، وقد طبق سارتر
هذا المفهوم فى أشهر مسرحياته « الذباب » التى تعتبر
وثيقة ضخمة تؤكد حرية الانسان وسعيه من أجل التحرر
من ربة الاستعمار ، وهنا تتضح العلاقة الوثيقة بين
الفلسفة الوجودية والالتزام الأدبى ، فالأدبى عند الوجوديين
هو التطبيق المجسد للأفكار الفلسفية المجردة .

العدمية

يعد مذهب العدمية فى الأدب الوجه الآخر المقابل لمذهب
الوجودية . وقد يظن القارئ لأول وهلة أن هناك تناقضا
بين الاتجاهين لأن أحدهما يبحث فى الوجود بينما الآخر
يحاول الوصول الى فهم العدم الذى حير الانسان منذ الأزل،
ولكن منذ أكد الفيلسوف الوجودى هايدجر العلاقة النسبية
بين الوجود والعدم ، وقال ان العدم موجود فى حياتنا بدليل
انه الشيء الوحيد الذى يثبت وجودنا ، ولولا العدم لما
أدركنا معنى وجودنا ، فإن العدم ليس مجرد اللاشيء .
ولكنه الجانب الآخر لوجودنا المادى ، أى أن العدم فى حد
ذاته يمكن أن يكون وجودا معنويا لا تستطيع الحواس
الخمسة أو العقل البشرى المحدود إدراكه . وليس الانتقال
من حالة الوجود المعروف الى حالة العدم المجهول سوى
التطور الديناميكى الذى طبع عليه هذا الكون ، والذى تأبى

طبيعته أية حدود استاتيكية ، وكما يقول هايدجر فان الوجود نفسه يتفجر من العدم ويصب فيه ، وخوف الانسان من العدم هو مجرد خوفه الطبيعي والتقليدى من أى شئ يجهله ، فالمعرفة هى الشجاعة والجرأة والقوة والادراك السليم ولو توغلت المعرفة فى منطقة العدم فى الوجود لانسانى لتغير هذا الوجود تماما ، ومن الواضح أن الانسان مازال يحاول باصرار التوغل فى منطقة العدم ، ويبدو أن محاولاته ستظل الى الأبد مستمرة ، ومن الوسائل التى يستعملها الانسان فى هذا المضمار تحضير الأرواح ، ودراسة دنيا الأشباح والجرى وراء كل ما هو غريب ، ولكن معظم هذه المحاولات يبيء بالفشل لأن الخيال والايمان والوهم والايحاء ومختلف الاحساسات المتناقضة بين الرغبة فى المعرفة والخوف من المجهول لا تستند الى منطق أو علم أو معرفة توضح أمامها الطريق ، ومن هنا نشأ أدب الخزعبلات الذى يدور حول مصاصى الدماء والكائنات التى تسعى فى الليل بين المقابر والمخلوقات القادمة من الجحيم لتقلق حياة البشر العادية وتهدها ، ولقد وجدت السينما مادة خصبة من الميلودراما تثير بها خيال المتفرجين ومخاوفهم الكامنة ، فأقبلت على اخراج معظم قصص السباحرات والعرافات ومصاصى الدماء من أمثال دراكولا وفرانكشتين .

الأرواح الشريرة

والعناصر السيكولوجية التى تنهض عليها روايات الرعب هى الدم والليل والظلام والصرخات المكتومة والمقابر الموحشة والأرواح الشريرة التى تدس بأنفها فى الحياة اليومية للناس ، ولا تجد متعتها الا فى اطلاق راحتهم وحياتهم وتحويلها الى جحيم مقيم ينتهى بدخولهم مملكة العدم والفناء ، أو القضاء على حياتهم المادية تماما ، ولا فرق بين النهايتين عند كتاب روايات الرعب ، فالحياة مع الأرواح الشريرة فى مملكة العدم تتساوى مع الموت الذى نعرفه ولا نعرفه فى نفس الوقت ، ويقول النقاد أن هذه الروايات لا ترضى الا ذوى الخيال الطفولى الذين يحسون فعلا بكل مخاوف الشخصيات التى تصارع من أجل الهروب من قبضة العدم المتمثل فى الأرواح الشريرة ، أما القراء الذين يملكون من النضوج العقلى قدرا كافيا فانهم يأخذون هذه الروايات على محمل الفكاهة أو التسلية أو شغل وقت الفراغ ، وبعضهم يذهب الى اهمالها تماما على أساس انها اهانة لنضوجهم العقلى وهبوط بمستوى تفكيرهم . فهى ليست دراسة فنية لمشكلة العدم بقدر ما هى هروب منها عن طريق السياحة فى عالم الخيال والايمان والوهم والايحاء .

ومن الكتاب الذين برعوا واشتهروا بهذا المفهوم الخرافى مسز شيلى التى ابتكرت شخصية فرانكشتين

العالم المرعب الذى انتزع شخصية خرافية مدمرة لكى يحقق بها أغراضه الشريرة فى هذا العالم ولهذه الروايات على القارئ مجرد تأثير سطحي يتمثل فى الخوف المؤقت ، لأن القارئ لا يمكن أن يتعاطف مع شخصية مثل هذه لا تنتمى الى عالمه بصلة ، بل قادمة من مملكة العدم والفناء لمجرد بث الرعب والاحساس بالموت والتحليل ، ولذلك لم ندخل روايات الرعب التراث العالمى للأدب ، لأن هدفها لم يتعد مجرد الاثارة المصطنعة والتسلية الرخيصة التى تقتل الوقت .

المفهوم العلمى

ولكن مفهوم العدمية فى الأدب لا يقتصر على هذا المفهوم الساذج والسطحي والخرافي الذى تجده فى روايات الرعب والدم والموت ، بل هناك المفهوم العلمى الذى يضع الانسان فى مواجهة مقدراته ويساعده على مواجهة العدم المحيط به بروح البطولة والفهم والادراك العميق ، وكان الفيلسوف الألماني نيتشه أول من ربط بين تحليل المجتمعات وانهيارها وبين مفهوم العدمية التى اعتبرها العامل الأساسى الذى يؤدى باستمرار الى الفناء فى كل صوره الممكنة ، وهو يؤكد أن قانون العدم هو أبو القوانين الطبيعية كلها ، والحضارة الأوربية خير دليل ماضى على هذا القانون ، لأنها تتحرك من بدايتها الى شئ يشبه الانهيار الكلى وحركة الحضارة تصطبغ بتوتر عنيف وقلق شديد وقوة

جارفة واندفاع مستمر ، وهذه العناصر تزداد زيادة مطردة من جيل الى جيل ، مما يدل على أن بذور الانحلال الكامنة فى احشاء الحضارة تدفعها باستمرار الى الفناء والانهيار وكلام نيتشه يذكرنا بكلام الفيلسوف الوجودى هايدجر الذى لا يفرق بين الوجود والعدم ، فيصف نيتشه عصره بأنه عصر التحلل والتفتت الداخلى الكامل ، والعدمية إنما هى مبدأ ثورى يؤكد فى كل لحظة أن الوجود ليس له معنى اذا لم يحرص الانسان على منحه هذا المعنى ، فالعدمية ليست علة التحلل ولكنها منطقة القائم على السبب والنتيجة .

والعدمية ليست مذهباً مسبقاً للتحلل الكامن فى الوجود ، ولكنها نتيجة له وتعبير عنه ، ولا شك فإن التعبير الدرامى المحسوس الذى يتميز به الأدب خير أداة للتعبير عن هذه الفكرة المجردة ، والعدمية بدأت مع كتابات الروائي الفرنسى جوستاف فلوبر وأصبحت بعد ذلك مذهباً أدبياً أصيلاً لعدد كبير من الفنانين والكتاب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فالمأساة الأولى التى تعانى منها معظم الشخصيات التى تقابلها فى روايات هذه الفترة هى العدم الذى يتهدد وجودها فى كل خطوة تخطوها ، وحتى اذا فقدت القدرة على الفعل والحركة تماماً فإن العدم فى انتظارها أيضاً ، والاحساس بالعدم قد يؤدى بالشخصيات ذات النفوس الضعيفة والارادة المترددة الى الانهيار والهروب الكامل الى عالم زاهر بالخيالات والأوهام المريضة ،

وقد يؤدي نفس الاحساس بالشخصيات الناضجة والواعية ذات الأفق الواسع الى التشبع بالقلق الخلاق الذي يدفعها الى الملازمة بين نفسها وبين الأوضاع المتغيرة والمضطربة فالكاتب العدمي يؤكد أن العالم المادي المحدود والضيق عالم بائس لأنه ليس هناك حدود تقف عندها همجية هذا العالم وأنانيته وجشعه وضيق أفقه ، ولذلك لا يجب أن يرتبط الكاتب العدمي بهذه الحدود القاتلة ، والا سيطر عليه نفس الغباء الذي يسيطر على تصرفات الناس في حياتهم اليومية ، وهو الغباء الذي يدفعهم الى التطاحن والقسوة والعنف والظلم والاذلال مع ادراكهم الكامل أن العدم والفناء في انتظار الجميع ، وهنا يمكن الجانب الأخلاقي لفهوم العدمية في الأدب .

الجانب الأخلاقي

وليست العدمية مجرد بث اليأس والخضوع في نفوس الناس ولكنها مواجهة شجاعة وصريحة لحقائق الوجود فمواجهة الحقيقة المرة الراسخة خير ألف مرة من مداعبة الأمل الخلو الكاذب ، فالعدمية هي تشريح للوجود والشاعر والناقد « جوتفريد بن » (١٨٨٦ - ١٩٥٦) خير من يعبر عن هذه الحقيقة ، فقد درس الطب واشتغل بالتشريح . وقد رحب بالحكومة النازية عندما قامت في الثلاثينيات من هذا القرن على أساس انها مواجهة حاسمة للوجود الراكد . ولكن النازية وجدت فيه عدوا لدودا لها لأنه قال ان البشر

متساوون أمام العدم والفناء وليس هناك جنس أفضل من آخر ، وكانت النتيجة أن صودرت جميع أعماله الأدبية والنقدية عام ١٩٣٧ ، ويقول جوتفريد بن أيضا أن العدمية تهدف الى الغناء الفواصل المصطنعة بين العلم والفن لأن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ في مواجهة قدر الانسان ، وإذا اختلف طريق العلم عن الفن فإن الهدف يظل واحدا ، أي المزيد من المعرفة فيما يختص بالانسان وعلاقته بالعالم . ويؤكد بن أن الأدب يبحث عن الواقع الذي نطن أننا نعرفه ونحن في الواقع نزداد جهلا به كلما حاولنا معرفته أكثر ولذلك فهو يرفض الفكرة التي تقول أن الأدب يبحث عن الجمال والمثل الأعلى ، لأنه لا يمكن اخضاعهما للتشريح ، بينما الواقع يشكل مادة خصبة لهذا التشريح والعدمية هي موقف معتدل بين المثالية الرومانسية التي ترى في الانسان طاقات لا نهائية لدرجة أنه من الممكن أن يصبح انسانا أعلى أو ما يسمى بالسوبرمان وبين الواقعية النقدية التي لا ترى في الانسان سوى الكائن البائس السجين المحاصر بالعدم من كل ناحية . ونهايته محتومة مهما فعل ومهما أنجز . بين المثالية والواقعية ترى العدمية أن الانسان قد خلق وله امكانيات محدودة ، وعليه لكي يثبت وجوده أن يتصرف في حدود هذه الامكانيات بحيث لا يتحول الى يائس متقاعس أو حالم معنوي ، ويواجه جوتفريد بن العالم بالحقيقة التي تقول أن الانسان يتطاحن وهو يدرك جيدا أن العدم في انتظاره ، وهذا التطاحن يزيد عن الحد الذي

تسمح به هذه الامكانيات ولذلك يتحول وجوده الى عبث
لا معنى له . يقول :

« انه من التحدي للانسان القوي الناضج ان يعلن
على الملأ أنه لا فائدة من تحويل البشر من هذا الطريق
الأناني والجشع ، فهكذا هم وهكذا سيبقون وهكذا
سيمشون ، ولن يغير العدم من طبيعتهم شيئا لأنهم
كالنعام عندما تدفن رأسها في الرمال ظنا منها انها لن
تري الحقيقة الجائمة ، فاذا توفر لهم المال فانهم لا يهتمون
الا باللذة ، واذا توفرت لهم اللذة فانهم لا يهتمون
الا بالسلطة والتحكم ، وفي حالة توافر السلطة والقوة
والبطش فانهم لا يحسون بحاجة الى تبرير تصرفاتهم
تبريرا يقوم على العدالة والحق ، فهذه كلها تصبح مجرد
شعارات جوفاء . لأن القوة هي الحق بصرف النظر عن
الجانب الأخلاقي ، فمنطق التاريخ هو منطق القوة ، بينما
الحق تدوسه جيوش الغزاة وأقدام الطغاة ، والحياة غابة
تتحل بالمثل العليا البراقة بينما داخلها يزخر بالبطش .
ومن تبهره المثل البراقة وتعمى عيناه عن البطش والفناء
فانه يصبح مثل الديدان التي تدهسها أقدام الأفيال في
سيرها الرهيب في الأحراش ، ودور الكاتب العدمي هو
اختراق هذه الغلالة الوهمية من المثالية البراقة والوصول
الى منطقة المجهول الذي يصيح دائما في وجه الانسان
لا تنسى أن لكل شيء نهاية ومن العبث أن تتخطى الحدود
حتى لا يضيع معنى حياتك نفسها » .

الالتزام الأدبي

وينحصر التزام الأديب العدمي في تذكرة الانسبان
بحدوده حتى يتمكن من استغلال حياته على أحسن وجه ،
غير هذا فانه يطلق منتهى العنان للأدب لكي يعبر عن كل
شطحات الانسبان وآماله . والمبدأ الذهبي الذي تعتنقه
العدمية هو « كل شيء يزيد عن حده ينقلب الى ضده » ، حتى
الأميل الجميل اذا زاد عن حده تحول الى جنون ، وشكل
العمل الأدبي نفسه يثبت بطريقة مجسدة إن لكل شيء
نهاية ، بل إن معنى العمل الأدبي نفسه يتركز في نهايته
التي تمنح الدلالة لوجوده ، ولا يوجد عمل أدبي عظيم بدون
نهاية والا فقد معناه ، وكذلك الحياة تفقد معناها اذا لم تكن
ذات نهاية ، والأديب العدمي خير من يجسد هذه الحقيقة
المجردة في أعماله ، فهو يؤكد أن معنى الوجود يكمن في
العدم الذي يعتبره الناس اللا معنى واللا شيء وفي الحقيقة
هو كل شيء . واذا نجح الأديب العدمي في اقناع الناس
بهذه الحقيقة فلا شك أنه سيجعلهم الى بشر أفضل يتطاحنون
ولكن من أجل صالح المجتمع كنوع من اثبات الأرادة
الانسانية لهذا المجموع في مواجهة الحتمية العدمية التي
يجب أن يتعرف عليها الانسان بكل وسيلة ، لا أن يحس
بمجرد الخوف والرغبة والرعب تجاهها والالتزام الأدبي
للعدمية يهدف الى النضوج الفكري للانسان ورفع من
مرتبة الحيوان الذي لا يدرك معنى العدم

وهذا المفهوم للعممية يدفع اتهامات الأدباء التقليديين الذين يصمون العممية بأنها مذهب منحل يدعو الى اليأس والسلبية ، والرومانسية والمثالية في نظر الأديب العممي مجرد هروب مؤقت يصطدم بعده الإنسان بصخرة العدم وقسوة الواقع . وهذا الاصطدام قد يكون فيه انهياره أو انحرافه ، بينما الواقعية النقدية تصور الوجود الانساني كما لو كان كابوسا يود الانسان أن يصحو منه وهذا ربما قتل كل أمل عنده ، ولعل اتهام العممية بالسلبية وإشاعة روح اليأس يرجع الى الخوف من لفظ العدم ذاته وهذه نظرة قاصرة لأن تجاهل العدم لا يلغي وجوده من حياتنا ، بينما الصحة النفسية هي في مواجهته . ونحن هنا كان الأثر السيكلوجي المريح الذي نشعر به بعد الانتهاء من مشاهدة مأساة على المسرح مثل « ماكبث » مثلا . ورغم أن المأساة تنتهي بمصرع البطل إلا أننا نشعر أن هذه النهاية ضرورية لاستمرار الحياة وإدراك معناها . لأن العدم قوة تضيقية متربضة بكل اعوجاج في سائر الإنسانية . وغالبا ما يكون البطل التراجيدي تجسيدا لهذا الاعوجاج ولذلك من الحتمية الضرورية أن تنتهي حياته بنهاية المأساة .

أصول المذهب

وهن الصعب تحديد بداية تاريخية للمفهوم العممية في الأدب ، فإن كانت قد تركزت بشكل مذهبي في روايات

الواقعية النقدية لجوسناف فلوبر وأونوريه بلزاك وفي أعمال الطبيعية الانطباعية لاميل زولا وجورج مور في القرن التاسع عشر ، إلا أن لمحات العممية كانت تومض بشكل أو بآخر مع التسلسل التاريخي للأدب العالمي منذ مسرحيات الأغريق القدامى التي كتبها ايسكوليس وسوفوكليس ويوريديس . فصراع الانسان مع الآلهة والأقدار هو صراعه ضد فكرة العدم . ولذلك سارت العممية في خط مواز مع التراجيديا التي انتقلت بعد ذلك الى روما ثم تبنتها الكنيسة في العصور الوسطى واستخدمتها كوسيلة للوعظ والارشاد وتذكير الناس بيوم الحساب وبعد ذلك انتقلت الى عصر النهضة على أيدي شكسبير في إنجلترا وبعد ذلك راسين وكورني في فرنسا واتخذت أشكالا عديدة بعد ذلك حتى وصلت وتبلورت في الواقعية النقدية والطبيعية الانطباعية ولكنها كانت أكثر ثورية في مواجهة الواقع والحياة والوجود ، وأكدت في نفس الوقت تداخل المدارس الأدبية المتعددة في الأعمال الأدبية الواحدة ، إذ أن هذه المدارس تقسيمات ابتدعتها النقاد من أجل أغراض التحليل والتوضيح ، أما العمل الأدبي الكامل فلا يخضع لها لأنه ليس مجرد تطبيق لها وإن كان متأثرا بها ، ولذلك يصعب في بعض الأحيان التفريق بين العممية والطبيعية والواقعية ، وهذا لا يهم في حد ذاته طالما أن القارئ قادر على تذوق العمل الأدبي .

الميتافيزيقية

بعد الأدب من المباحث الانسانية التي حاولت الفاء الضوء على القوى الميتافيزيقية التي تحكم عالمنا هذا منذ بداية التاريخ البشرى المعروف لدينا . وقد تبلور هذا الاتجاه بصفة محددة ومتبلورة في الأشعار والمسرحيات الاغريقية القديمة التي كتبها كل من هوميروس وسوفوكليس وايسكلوس وفيها نجد البطل التراجيدى أو الملحمى يتحدى القوى الميتافيزيقية متمثلة في الالهة الغاضبة والأقدار العابثة ، بل ان منشأ التراجيديا يعود أصلا الى احساس الانسان بهذه القوى الخفية التي تحكم حياته دون ان يدرك كنهها أو يعرف لغتها أو يصل الى أسلوب يستطيع به التعامل معها ، فهي تتكلم لغة مختلفة وتسلك سلوكا يصعب تفسيره على العقل البشرى المحلود .

وأهم خصائص العدمية انها مذهب ينظر الى الوجود نظرة ديناميكية، فمعنى الحياة يمكن فى اللحظات التي تفصل بين سكرات موت العالم القديم وصيحات مولد العالم الجديد ، وبين الانقراض والبناء الذى لم يكتمل بعد ، ولا مناص للأديب العدمى أن يكون على درجة عالية من الوعى الاجتماعى من أجل بلورة الجديد بكل إيجابياته وسلبياته فى نفس الوقت دون محاولة التبرير أو التجميل ويوضح أرنيست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » ان العدمية ليست مجرد ابراز البشاعة والقسوة والعنف والقيح ، فهذه مهمة سهلة للغاية قد يتمكن من القيام بها أى فرد ذو ادراك سليم . ولكن الأديب العدمى هو الذى ينفذ من خلال البشاعة والقسوة الى ارهاصات الميلاد الجديد ، وبهذا يوضح أن العدم هو الوجه الآخر للوجود ولا يمكن الفصل بينهما لأن معنى كل منهما يكمن فى الآخر واذا كنا نستمتع بالوجود أو نحاول الاستمتاع به والحرص عليه ، فعلى الأقل لا يجب أن نخاف من العدم بل أن معنى الحياة نفسها يكمن فى التعرف عليه وليس فى تجاهله والهروب منه . وهذه هى مهمة الأديب العدمى والتزامه تجاه عصره .

التفسير العلمي

وقد لا يعترف البعض بوجود هذه العناصر الميتافيزيقية في حياتنا لأنه يحب تفسير كل ظاهرة تفسيراً علمياً مقنعاً ولكننا لا نستطيع انكار وجود هذه العناصر إلا عندما يستطيع الإنسان أن يقهر المرض والموت وكل القوى التي تهدد حياته وهذا احتمال لا يمكن اثباته علمياً لأن طبيعة الحياة البشرية المادية تتنافى مع الخلود . . والمادة وأن كانت لا تفنى ولا تستحدث من العدم إلا أن أشكالها غير خالدة وتتبدل بتغير الملابس والظروف والتفاعلات والعوامل الكيميائية والفيزيائية والجغرافية والتاريخية والجيولوجية والبيولوجية . وهذا التغير المستمر يمنعنا من التعرف على المادة في شكل خالد مستمر . يقول برتراند راسل في كتاب « العالم كما أتصوره » :

« أنا عالم ذرى في مجال المنطق وهذا يعني كما أتصوره أنه لا بد من الاعتماد على التحليل للأفشاء إلى طبيعة الأشياء التي نقوم بفحصها وفي إمكان الإنسان أن يستغل التحليل إلى أن تقابله أشياء يعجز أمامها التحليل ، وهي : الذرات المنطقية ، وأنا أقول أن هذه الذرات منطقية لأنها ليست ذرات من المادة ، وإنما هي ذرات فكرية تصنع منها الأشياء . وفي اعتقادي أن الفلسفة لن يكون لها غداً مكان لها من أهمية عند الأغريق أو في العصور الوسطى ، ويبدو لي أن العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها وإن كان سيقف عاجزاً أمام الظواهر غير المرئية » .

وقد سارت الفلسفة جنباً إلى جنب مع الأدب في محاولة جادة لتفسير هذه الظواهر الميتافيزيقية فالفكر والفن بصفة عامة يملكان المقدرة على الاقتراب من هذه القوى أكثر من العلوم التجريبية المعاصرة والتي لا تعترف إلا بالمشاهدة والتجربة والملاحظة ، ورغم تقدم العلوم إلى درجة غزو الفضاء والكواكب الأخرى إلا أن الإنسان مازال تحت وطأة قوى خفية نلمسها في التأثير الذي تمارسه على حياتنا دون أن ندرك ماهيتها . أى أن حيرة الإنسان تتركز في أنه يلمس النتيجة دون أن يعرف شيئاً عن السبب الذي أدى إليها ، فهو لا يمكنه أن يفسر علمياً الأسباب الخفية الكامنة وراء نقاط التحول في حياته التي يتجكم فيها فارق ثانية من الزمان أو بوصة من المكان ، وهذا يبدو بوضوح في الصدف التي تغير مجرى حياتنا باستمرار .

وهذه الصدف موجودة بالفعل في حياتنا اليومية ، وقد يفسرها البعض علمياً بقوله بأن حتمية المكان مع الزمان هي التي تخلق الصدفة التي تؤثر على وجودنا ، وهذا تفسير علمي سليم ولكنه قاصر لأن العلم لا يستطيع تفسير الدلالة أو المعنى الكامن وراء هذه الصدفة لأن هذا المعنى يختلف من شخص إلى آخر . وبالتالي فإن العامل الإنساني يتدخل في العامل الميكانيكي ويشكلان المجال الذي يستطيع فيه الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة الاقتراب من القوى الميتافيزيقية .

وبهذا يعترف راسل ان التحليل العلمي سيقف عاجزا أمام ادراك كنه هذه الذرات المنطقية ، وإذا كان العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها فانه لن يستطيع حرمان الأدب من السحر الغامض الكامن فيه وهو في غموضه يضاهي غموض القوى الميتافيزيقية ويتحول أحيانا الى تجسيد درامى لها ، والسحر الكامن فى الأدب يستطيع أن يتسلل الى الذرات المنطقية عند الانسان من خلال تيار الشعور واللاشعور وليس عن طريق العقل التجريبي البارد . وبذلك يستطيع الانسان أن يقترب أكثر من القوى الميتافيزيقية عندما يجدها متجسدة فى أعمال مسرحية وشعرية وروائية وليس السحر هنا نكسة الى الراء تنافى مع روح التقدم العلمى لأنه يعمل بناء على قصد محدد لاستحضار افعالات معينة دون غيرها لاطلاقها فى أمور الحياة العملية أو كما يقول روبن جورج كولنجوود فى كتابه « مبادئ الفن »

« ان الأدب بدون هذا العنصر السحري يفقد دوره الوظيفى فى المجتمع الانسانى ، فالسحر ليس له علاقة بالدجل أو الشعوذة ، ولكنه عملية تمثيل واستحضار ممتعة ، والانفعالات التى يستحضرها تقدر تبعا لدورها فى الحياة العملية أو تساعد على تركيز الجانب السحري فى الحياة العملية بالتأثير الانفعالى الذى يدفعها . ومن ثم فان السحر ضرورى لكل حالة يصادفها الانسان ، وهو موجود بالفعل فى كل مجتمع سليم ، وأى مجتمع يعتقد أنه تجاوز

الحاجة الى السحر ، اما قد أخطأ فى هذا الظن ، أو هو مجتمع ميت ، فى حالة احتضار بسبب افتقاره الى العناية بكل ما يساعد على البقاء والتجدد » .

الغموض السحري

ولا نقصد بهذا أن الأدب يتنافى مع العلم ، ولكنه يستغل من الأدوات ما يتفق مع طبيعته ، وهى أدوات لا يهتم أن تختلف أو تتفق مع الأدوات العلمية لأن المهم هو الهدف وليس الوسيلة ، والهدف هنا يكمن فى محاولة تكامل المعرفة الانسانية ، وهو هدف يسعى اليه كل من العلم والأدب على حد سواء ولذلك لا يجب أن ننظر باستعلاء الى القوى الغيبية التى يعالجها الأدب من خلال الطاقة السحرية والجمالية الكامنة فيهما . لأن التحليل العلمى البحث مازال عاجزا عن تفسير وتحليل هذه القوى الغيبية وبالتالى فلا يمكن أن ينطبق بمعايره الجافة على حيوية الفن . فالعمل الفنى يتطلب من الجمهور أن يبحث ويستخلص المعنى الباطن الكامن فيه دون تطبيق مقاييس معدة ومناهج مسبقة وقوانين صماء لأن سحر العمل الفنى سيظل فى هذه اللمسة من الغموض . هذه اللمسة التى نحسها ولكننا لا نلمسها ، وهى لمسة قريبة من تلك التى تحدثها القوى الميتافيزيقية فى أنفسنا ، أى اننا نستطيع أن نرى هذه القوى مجسدة ومتبلورة أمامنا داخل العمل الفنى وليس كما نحس بها مجردة ونائية وهذا لا يستدعى تفسير كل

صغيرة وكبيرة في العمل الفني والا قتلنا روح السحر الكامنة
فيه كما يقول رولاند بارتيز في كتابه «النقد والحقيقة» .

مهما ذهب النقد في تفسير العمل الأدبي ، فإنه
يحفظ دائما بسر كامن في أعماقه ، وأحيانا تؤدي محاولة
لكشف عن هذا السر الى تجريد العمل الأدبي من امكانية
صفات جديدة » .

وهذه المحاولة النقدية تشبه المحاولة العلمية التي
تهدف الى البحث عن روح الانسان بتشريح جسده ، ولعل
لروح هي أوضح ظاهرة ميتافيزيقية في حياتنا ، فنحن
حيث بها ولكننا لا ندرك كنهها ، وكذلك الأعمال الأدبية الخالدة
جدها تحتوى على نبض حي متدفق من خلال العلاقات الحية
بين جزئيات العمل الادبي ولكننا لا نستطيع تحليل هذا
لنبض تحليليا علميا ، اذ أنه لا يكمن في الجزئيات
لاستاتيكية بقدر ما يكمن في العلاقات الديناميكية ،
مفهوم هذه العلاقات يختلف من شخص الى آخر ، ولكن
ا يربط القراء جميعا في وحدة وجدانية تجاه عمل ادبي
حدد هو ذلك النبض الحي المتدفق الذي يجد لنفسه
سدى عند القراء لرغبتهم في اشباع احتياجاتهم الروحية
لتي لا تخضع لجفاف القوانين العلمية التي تحاول تحويل
لانسان الى عينة معملية تخضع للملاحظة التجريبية
نمطية .

الوجود والعدم

والادب الخالد امتلاك للواقع وانتصار على القدر ولا
يقتصر على مجرد تقبل الواقع ، أى أنه اذا كانت القوى
الميتافيزيقية قادرة على افناء المادة التي خلق منها الانسان
فهى ليست بقادرة على القضاء على الروح التي تنبض بها
الاعمال الادبية العظيمة ، والادب الخالد - لا شك - هو
محاولة التحدى الوحيدة التي قام بها الانسان في مواجهة
عوامل الفناء والعدم ، فد استطاع به أن يخلق شيئا
نابضا بالحياة الروحية والفكرية التي لا تخضع للحدود
المادية فمن طبيعة الأدب محاولة امتلاك المكان والزمان
والممكن وانتزاعها من دائرة العالم الذي يتحكم فيها ويسيطر
عليها . ان كل فن خلاق هو فى صميمه صراع ضد بعض
القوى الميتافيزيقية وضد الشعور بما يحمله الكون من عدم
اكتراث بالانسان أو تهديد بافئائه فى أية لحظة ، أو بعبارة
أخرى صراع ضد جاذبية الارض وضد سلطان الموت وعندما
يستطيع الاديب احالة عمله الى شئ انساني فإنه يجعل له
صفة الوجود ، أى عندما يستطيع أن يضفى على عمله الادبي
لغة جديدة لم تكن موجودة فى الواقع وفيما يحيط به ،
فيصبح العمل الادبي عندئذ فى نظرنا شئنا آخر يستحيل
فيه الفناء والقوضى ، وعدم التحدد وانعدام المعنى وضياح
الهدف الى شئ انساني يفلت من طائلة الفناء ، عندئذ يكون
الفنان قد قدم أدبا انسانيا خالدا .

وهذا الأدب الانساني الخالد لا يتأتى الا عن طريق رؤية الحياة رؤية كلية بكل ظواهرها الفيزيقية والميتافيزيقية ، وان كان من الضروري للأدب الاندماج في تيار الحياة فانه من الأكثر ضرورة له ان يبتعد عنه عند الخلق الأدبي حتى يرى الحياة في كليتها بوضوح وموضوعية ، وبالاتباع عن الحياة يستطيع الأديب أن ينظر الى العوامل الميتافيزيقية من عل ، وبالتالي يختلف موقفه منها عن موقف الانسان العادي الذي يجد نفسه تائها ضائعا وسط ضرباتها دون أن يدري المعنى وراء هذا الاضطراب ، فالأديب يستطيع أن يمتص القوى الميتافيزيقية من خلال أعماله ، بل ويمكن أن يسيطر عليها إذا استطاع ادراك هذه الوحدة الكلية أو صورة منها . عندئذ لا يعتبر ما تأتي به الأيام من المفاجآت التي يستحيل وقوعها .

الرواية التسجيلية

وفي تعليق ادوين موير في كتابه « بناء الرواية » على العوامل الميتافيزيقية المتحركة في بناء الرواية التسجيلية تجده يقول :

« ينبغي أن يكون الزمن في الرواية التسجيلية عرضيا، ويتضح لنا تحركه في الانسان من خلال الواقع المعاش ، فالشخصيات في الرواية الدرامية « تموت في الوقت المناسب » كما يقول نيتشه . فالكاتب أهاب ومايكل

هنشارد وكاترين ايرنشو يغادرون الحياة كلهم في اللحظة التي أعدها القدر لهم منذ زمن بعيد . ولكن الأمير اندرو يموت فجأة بطريقة عرضية في الوقت الذي يضع فيه الخطط لمستقبله ويرسم لحياته المقبلة وهنا يأتي تساؤل الناقد بيرسي لبوك في قوة بالغة « ولكن ماذا عن المعنى أو المضمون أو ما أحب أن أسميه بالمغزى الأخلاقي في الرواية ؟ » لئن كان للارادة الانسانية والبصيرة الملهمة أى معنى فإن هذا المعنى لا وجود له في موت الأمير اندرو المفاجيء ومع ذلك فإن للحياة عند تولستوى مغزى . والحق اننا أحسنا من وراء ميتة الأمير اندرو المفاجعة غير المنطقية ، وان يكن ذلك بطريقة غامضة ، ان تولستوى قد أدرك أو كان يحاول أن يدرك وجود قانون ربما كان ضروريا ترجع اليه هذه الميتة المفاجئة ذات المغزى في حياة واحدة وقد كان ما أدركه هو قانون القدر في الرواية التسجيلية ، وهو في جوهره مجرد وجه آخر للزمن الحسابي ، يحتوى على كل شيء : الحياة والموت ، الفوز والهزيمة يحتويها نظريا في نسب ثابتة مقننة الا أنه يطلقها في لحظة قدرها قبل ذلك حين تتكشف بطريقة نهائية وهذه القوة الميتافيزيقية لا يمكن أدراكها ، بل يحسها الانسان بالايمان والحدس ، كما أنها خفية وغامضة ، تقسم الثواب والعقاب بين البشر ولكن طبقا لشروطها وقوانينها الخاصة ، وبالطريقة التي تبدو للبشر عادلة أحيانا وظالمة أحيانا أخرى .

أما في الرواية الدرامية ، فالقدر ظاهر ، نراه وهو يتجلى في الحياة التي يسقط عليها لحظة الكشف ضوء باهر أكثر من ضوء النهار العادي ، ولأننا نراه مكتشفاً ظاهراً ، نحن نفهمه ونرضخ له وعلى العكس من ذلك تقف الرواية التسجيلية ، فعندما يكون العالم الانساني واضحاً مباشراً ، فإن القدر يظل غامضاً ، وما يسعنا إلا أن نسلم على أساس من الايمان ، بقوانينه التي لا تدرك فمفهوم كاتب لرواية التسجيلية عن القدر ، إذن ، مفهوم ديني في الغالب ، وخاصة في العصور الأولى فتلك القوة التي تقسم لمخاطرة ، والألم والعمل والمتعة والموت ، كأنها من عالم خفي . توقف الرهبة وتتطلب التكفير عن الذنب أو الرضا الاستسلام . فالروايات التسجيلية القديمة الطويلة ، مثل قصة داود وملحمة الاوديسا روايات دينية أو هي على الأقل من ذلك النوع الذي تواضعنا الآن على تسميته دينياً ، في مفهومها للقدر . ولكن يبدو أن مقدرة الجنس البشري على « التأجيل الإرادي للانكار » قد ضعفت ، فمفهوم القدر في « الحرب والسلام » أو فلنأخذ مثلاً حديثاً هو « حكايات لزوجات العجائز » ليس الا انعكاساً لما كانت عليه قصة اود ولكن صبغة دينية تظل مع ذلك فيها . فالايمان شيء ما وراء الحركة العرضية للحياة الانسانية ما يزال اقياً ، ومع ذلك التأجيل الإرادي للانكار الذي نسميه الرضا والاستسلام وسوف يتبقى هذا بوصفه من بقايا شعور الديني في كل الروايات التسجيلية جيداً

ورديتها ، لأن صورة « لدورة الميلاد والنمو ، فالموت والميلاد من جديد » لا تتم الا اذا تضمنته والا خلت من كل قيمة على الاطلاق ومن ناحية أخرى فان كاتب الرواية الدرامية ، يعترف بالقدر الذي يتكشف في العالم ، أنه يرى الحدث علة ومعلولا ، وكلاهما يعبران عن حقيقة واحدة ، ولكن يتحركان في مجالين مختلفين . وينبغي أن يكون للعلة والمعلول حقيقة خارجية وداخلية في الرواية الدرامية ، كما ينبغي أن يبرز الكاتب في الرواية التسجيلية هذين الجانبين بقدر متساو اذا أراد أن يكون لتلك الرواية معنى . وينبغي أن يحافظ الروائي محافظة صارمة على سمة القدر المجهول وسيره الوئيد المنتظم ، على أن تقسم البقية كصورة لكل ما يمكن ادراكه . »

شعراء الميتافيزيقا

ويبدو أن هذا المفهوم الديني للقدر يرجع بصفة خاصة الى المدرسة الميتافيزيقية في الشعر الانجليزى التي أسسها الشاعر جون دن « ١٥٧٢ - ١٦٣١ » وباقي شعراء القرن السابع عشر من أمثال جورج هيربرت وهنرى فون وروبرت كراشو واندرو مارفيل وإبراهام كاوى ، وهم الشعراء الذين ساروا على نهج جون دن في تحويل القصيدة الى طاقة خلاقة من الفكر العميق الذي يحاول اكتناه أسرار الوجود التي قد تستعصى على العقل التقليدى ولكن مفهوم الميتافيزيقية لديهم كان يختلف عن مفهومها

مند الشعراء الذين أتوا بعدهم من أمثال جون درايدن الذي
نقد جون دن بقوله :

« لا شك أن أثر دن على المدرسة الميتافيزيقية في
الشعر واضح لكل ذي عينين ، ولكنه يحاول تحميل الشعر
المرهف الرقيق الأفكار الفلسفية الثقيلة ، فبدلاً من أن
يداعب الشعر قلوب العذارى بلواعج الهوى ، نجده يهبط
بليهن بصخور الفلسفة وأحجارها » .

وقد سار معظم النقاد بعد ذلك على نهج درايدن ،
اعتبروا الشعر الميتافيزيقي نموذجاً لتحليل الشعور
لإنساني وليس لتجسيده ، والبحث عن الفلسفة الكامنة
 وراء الحب بكل أنواعه وليس تعبيراً عن التجربة السيكلوجية
لتي يخوضها المحبون . وكان الهدف الرئيسي لهذه المدرسة
لشعرية هو تأكيد الدلالات الدينية والأخلاقية الكامنة
 وراء القوى الميتافيزيقية . ووجدوا أن الشعر هو خير
داة للتعبير عن هذه القوانين عن طريق إثارة قوى التفكير
التأمل لدى الإنسان العادي ، وفي هذا يقول جون دن :
« بالله عليك ، فلتكف عن الثرثرة لأنني أريد أن أسمع صوت
الله من خلاله حبي له » وهنا تبدو النزعة الصوفية حادة ،
هي النزعة التي ترى الكون على أنه وحدة واحدة عن طريق
لاتحاد مع الذات الإلهية ، ولذلك نجد في كثير من قصائد
جون دن صورة العشاق الذين قرروا الانفصال لأنهم لم يجدوا
رواء لرغباتهم في الحب الجسدي الفيزيقي ولذلك ينفصلون

في هدوء ومحبة واتزان من أجل الحصول على الحب الإلهي
الميتافيزيقي الذي لا ينتهي بحدود المكان أو الزمان .

وقد تميز شعر المدرسة الميتافيزيقية في إنجلترا
بسلامة الأسلوب وبساطة التعبير الذي يصل إلى لغة الحياة
اليومية حتى يتمكنوا من نقل أفكارهم الجديدة والعميقة
إلى القراء بسهولة . ولكن حماسهم للفكرة أدى أحياناً
إلى نوع من الإطناب والمبالغة في التعبير ظناً منهم أن
هدد هي الطريقة المثلى لاقتناع القارئ ، نجد مثلاً أشعار
كراشو تقترب من أسلوب بترارك في المبالغة الشعرية
التي تصور مثلاً نار الحب وقد تحولت إلى شعلة
في عيني الفتاة أحرقت ملابس العاشق ، والمبالغات
التي تحول التهديدات إلى دوامات عاتية من الرياح ،
والدموع إلى فيضانات مهلكة . وبين العشاق يتحول الحب
إلى نوع من التأثير الروحاني أكثر من الانجذاب الجسدي
وبذلك يتحولون إلى مخلوقات أثرية لا تنتمي إلى عالمنا
هذا مما يقلل من اقتناعنا بهم في بعض الأحيان . ولعل
هذه العناصر ترجع إلى الأغاني والتراثيل الدينية التي
كانت سائدة في العصور الوسطى والتي أغرمت بالمبالغات
التعبيرية على سبيل التأثير السريع والحاسم على القارئ أو
المستمع .

ولكن جون دن رفض هذه المبالغات وحث تلاميذه على
التزام أبسط الأساليب لأنها قادرة على نقل أعمق الأفكار

الديوية والميتافيزيقية على حد سواء حتى لا يتشتت انتباه القارئ وراء استيعاب المبالغات وبذلك تفوته الأفكار الفلسفية التي تعد الهدف الأساسي للشاعر الميتافيزيقي. ولذلك يجب أن تستمد الصور والمحسنات البديعية واللفظية من لغة الناس اليومية ، وكان نتيجة ذلك أن أصبح الشعر الميتافيزيقي هو القراءة المفضلة لجمهور القرن السابع عشر ، لدرجة أن الطبقة المثقفة كانت تفضله على الشعر الاليزابيثي الذي دارت موضوعاته حول الحب والعشق والهجر حتى استهلكته وأصابها التكرار والوهن. بينما نجح الشعر الميتافيزيقي لأفكاره المستحدثة وقدرته على الاقناع رغم صعوبة المضامين التي تناولها بالتجسيد والتعبير .

ولعل أهم عيب في الشعر الميتافيزيقي هو التركيز على الجانب الاخلاقي بكل ما يحمله من وعظ وارشاد كما نرى في قصيدة « الكوخ الخشبي » لفون و « الوفاة » لجون دن ، بل اتهم بعد ذلك بالغموض الغيبي عندما انتشرت فلسفة بيكون العلمية ، وكاد الشعر الميتافيزيقي أن يندثر حتى جاءت المدرسة الكلاسيكية الحديثة التي ثارت على الشعر الرومانسي والفيكتوري وأصدر الناقد هـ.ج.س. جريسون كتابه عن (الأشعار الميتافيزيقية) عام ١٩٢١ ، وفي نفس العام أصدر الناقد الشاعر ت. س. اليوت كتابه « الشعراء الميتافيزيقيون » ودراسة خاصة عن « أندرو مارفيل »

بعدها أعيد اكتشاف المدرسة الميتافيزيقية وامتدت رقعة تقاليدھا الأدبية لتغطي المسرح والرواية والقصة القصيرة .

وهذا يؤكد أن الحركات الأدبية الاصلية تستطيع الظهور والانتعاش من عصر الى آخر لانها تمس الأوتار الحساسة في النفس الانسانية ، فكلما تجمعت الظروف الحضارية والثقافية والاجتماعية التي أدت الى نشأة أى حركة أدبية انسانية فان هذه الحركة تعود الى الوجود كأقوى ما تكون لأنها أصبحت قطعة من الوجدان الانساني، وإذا كان يضعها في الظل أحيانا فهذا يرجع الى انشغاله ببعض الظروف الطارئة ، ولكن بمجرد انتهاء هذه الظروف فان الحركة الفكرية والأدبية تعود لتحتل مكانها في التراث الانساني .

العقلانية

بدأت العقلانية فى الأدب كامتداد لنفس المذهب فى الفلسفة ، شأنها فى ذلك شأن كثير من المذاهب الأدبية ، اذ أن الأدب كان فى كثير من الأحيان الشكل الجمالى الذى يحيل المضمون الفلسفى من مجرد نظرية مجردة وجافة الى عمل فنى جميل يستطيع أن يتذوقه البشر على كل المستويات الفكرية والثقافية ، فاذا كانت الفلسفة صعبة أو جافة بالنسبة لتفكير الرجل العادى ، فالأدب قادر على تجسيدها فى شخصيات حية ومواقف متفاعلة وتحويلها الى تجربة سيكولوجية تمس الحس الفطرى عند البشر بصرف النظر عن المستوى الفكرى أو الحصيلة الثقافية وهذه العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والأدب ليست بالشىء الشاذ اذ كثيراً ما لعب كل من الأدب والفلسفة دورى الشكل والمضمون ، وهذه الظاهرة تبدو واضحة الى حد

كبير فى الدور الذى لعبته المدرسة الفلسفية المعروفة بالعقلانية فى ميدان الأدب .

ويقصد بالعقلانية فى الفلسفة ذلك المذهب الذى يحاول اثبات وجود الافكار فى عقل الانسان قبل أن يستمدّها من التجربة العملية الحياتية ، أى أن الادراك العقلى المجرد سابق على الادراك المادى المجسد ، وقد تزعم هذا المذهب الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت الذى أوضح أنه مهما اختلفت مظاهر التجربة العملية فهى لا تمارس أى تأثير على جوهر الافكار وطبيعتها الفطرية ، فالتجربة العملية هى التعبير الظاهرى عن الفكرة ومحاولة اكتشافها ولكنها لا توجد لها أو تخلقها من جديد وبهذا تناقض الفلسفة العقلانية الفلسفة التجريبية . يقول أصحاب المذهب العقلانى رداً على ما يزعمه التجريبيون من أن الادراك مصدره الحواس ، ان الحواس كثيراً ما تخدع مثل السراب الذى يراه المسافر عبر الصحراء فيظنه ماء . فاذا كانت الحواس مصدر ادراكنا ، فهذه الظاهرة اذن يحتمل فيها الخطأ لاحتمال أن تكون الحواس قد نقلتها بطريقة بعيدة عن الصواب الذى لا يختلف حوله اثنان . ولذلك فادراك الآتى عن طريق الحواس يفقد الشرطين الأساسيين اللذين يجعلان الادراك ادراكاً بمعنى الكلمة ، وهما الضرورة الحتمية والتعميم الصادق .

وأما عن الضرورة الحتمية فلا يمكن ادراكها عن طريق الحواس ، فليس بين المعلومات الآتية إلينا عن طريق

الحواس ما يتحتم أن يكون على الصورة التى أتى بها ولا يكون على غيرها ، فالحواس تدلنا على أن الماء يغلي عند الدرجة المائة المئوية . ولم يحدد هذا ضرورة عقلية وإنما جعلناها حقيقة لأننا هكذا وجدناها فسجلناها ما وجدنا . ولوجدنا غير ذلك لكن هو القانون الطبيعي الذى نسجله ولذلك فالضرورة الحتمية توجد فى الرياضة مثل قولنا « إذا كانت (أ) أكبر من (ب) و (ب) أكبر من (ج) كانت (أ) أكبر من (ج) ، فليست هى بالحقيقة التى نقول عنها أنها هكذا حدثت وكان يمكن لها أن تحدث على صورة أخرى ، لأن صدقها ضرورى وحتمى لا يتوقف على تجاربنا الحسية . بل على العكس فهى التى تهدينا فى تجاربنا الحسية ، هذه الحقيقة وأمثالها صادرة عن العقل لا عن الحواس ، وما يصدر عن العقل ضرورى حتمى .

أما الخاصية الثانية التى تنقص المعرفة الحسية فهى إمكانية التعميم الصادق على أفراد النوع كله تعميما لا نشك فى صدقه ، فعند تحليل ذرة من ذرات الماء مثيلا فسنجدها مركبة من جزءين من الأيدروجين وجزء من الأوكسجين ، وفى هذه الحالة لا يمكن تعميم هذه الحقيقة اعتمادا على الحواس وحدها لأننا سنحكم على ذرات مائية لم نشاهدها ، فنحن بهذا الحكم العام نتجاوز مصدر الحس ونعتمد على عامل آخر يؤيد اطلاق الحكم على بقية أفراد النوع الذى اختبرنا بعض أفرادهم ، وذلك العامل الآخر هو العقل .

الحقيقة الموضوعية :

وقد كان المذهب العقلانى من المناهج الفكرية التى سادت أوربا فى القرن السابع عشر على يد كل من ديكارت وسبينوزا ولايبنتز وفى القرن الثامن عشر على يد كل من كانط وفيشته وشيللنج وهيغل . وقد اتفقوا جميعا على أن هناك « ضوءا هاديا » قد منحه الله للبشر لكى يدركوا طبيعة الوجود وكنه الأشياء دون الاعتماد على الحواس الخمس التى غالبا ما تدرك الأشياء بطريقة ناقصة وغير موضوعية . فالمنطق العقلى هو الطريقة الوحيدة للبحث عن الحقيقة لأنه يستطيع أن يتجرد من كل الأهواء الذاتية التى تحدد وجود الإنسان بحدود ذاته ، والحقيقة الموضوعية ذاتها تملك فى جوهرها نظاما عقليا يمكن العقل البشرى من إدراكها ، أو بمعنى آخر فإن إدراك العقل البشرى لمنطق الحقيقة يقيم نظاما منطقيا يستمد فهمه لها من طبيعتها بصرف النظر عن كل الاعتبارات الخارجية والمؤقتة ولذلك فالمفكر العقلانى لابد أن يجرد عقله من كل الشوائب والعوائق التى قد تفسد عليه محاولاته الموضوعية فى البحث عن حقيقة الأشياء الجوهرية التى لا تتأثر بعنصرى الزمان والمكان وإن كانت مظاهرها الخارجية تختلف باختلاف هذين العنصرين .

والأدب الإنسانى العظيم لابد أن يتسم بهذه الموضوعية التى يمكنها مخاطبة العقل الإنسانى والتجاوب

معه أينما وحيثما وجد . وهذا ما نادى به الأديب الفرنسى مونتاني والشاعر الانجليزى شيللى . فالتباين بين عالم الحس وعالم العقل هو نفس التباين بين عالم الواقع المرى وعالم الفن الخالص ، فالادب ليس تمثيلا للطبيعة وتقليدا لها كما نراها حسيا ولكنه تفسير لجوهرها الثابت كما يجب أن يدركه الانسان ، فالادب الحقيقى يبدأ عندما يتخلص الأديب من الضغوط المباشرة التى يمارسها عليه الواقع ويشزع فى تنسيق الانفعالات الصادرة عن هذا الواقع ، ولا شك فان الأداة المثل فى القيام بهذه العملية هى العقل . فالقوانين التى تتحكم فى الخلق الأدبى تنفصل تماما عن القوانين التى تسنها الطبيعة المرىة ، فاذا كانت أشعار شيللى رائعة وجميلة فلأنها لم تحاك المناظر الطبيعية التى صورتها ولكن لأنها أعادت تصوير هذه المناظر طبقا لشروط الشعر ومقاييسه الجمالية ، وهى شروط ومقاييس ابتدعها عقل الانسان .

ويقول الناقد والشاعر ت . س . اليوت ان الفن بصفة عامة هو النتاج المباشر للعقل الواعى المنظم الذى يسمى الى التجسيد الموضوعى بكل امكانياته ، فليس الشعر مثلا عبارة عن الانسياب التلقائى للمشاعر دون رابط أو شكل كما يقول الشاعر وردزورث ولكنه التشكيل الواعى المدرك لها بعد أن يتمكن الشاعر من الانفصال بذاته عنها ، عندئذ فقط يستطيع الشاعر أن يقوم بدوره فى خلق القصيدة ، وهو خلق فنى يعتمد فى تكامله على

الحذف والاختيار والاضافة والتنسيق ، وهذه عمليات فكرية لا يستطيع القيام بها سوى العقل . فليس هناك ما يسمى بالوحى والالهام فى التشكيل الفنى . فاذا وصى موقف معين الى الأديب بفكرة تصلح مضموما لعمل أدبى فليس معنى هذا أن الاطام هو كل شئ ، فدوره يتوقف بعد وصول الحاضر الى وعى الفنان ، بعدئذ يبدأ العقل فى استعمال اسلحته التنظيمية والتشكيلية التى تجعل العمل الأدبى على ما هو عليه بحيث يملك لشخصية الميزة له وسط طوفان الاعمال الادبية التى سبقته أو التى سوف تأتى بعده .

العقل والحواس :

واذا كان الاديب يخلق من الصور الشعرية والمواقف الدرامية والشخصيات الحية ما يثير فى نفس القارئ أو المتفرج الكثير من المشاعر والأحاسيس فليس معنى هذا أن التعامل مع الأحاسيس هو الغاية الاخيرة للأديب ، لأن الأحاسيس هى مجرد وسيلة للوصول الى منطقة العقل عند القارئ أو المتفرج ، فهو يحس وبالتالى فإنه يفكر لماذا يحس بهذه الأحاسيس بالذات ، عندئذ يبدأ العمل الأدبى فى تشكيل المنهج العقلانى عند المتلقى وبالتالى فإنه يساهم فى تكوين شخصيته وتحديد سلوكه فى المجتمع الانسانى ، أما لو اقتصر دور العمل الأدبى على إثارة الأحاسيس والانفعالات دون ولوج منطقة العقل فان

أنره سينتهى بانتهاء الأحاسيس ذاتها ، أما لو تمكن من إثارة العقل ومحاورته فانه سيتحول الى جزء عضوي من فكر المثقلى ووجدانه . هنا تكمن الوظيفة الحقيقية للأدب فى حياة الانسان اليومية .

والمدسة العقلانية فى الأدب لا تؤمن أن مهمة الادب هى أن يكمل ما فى الطبيعة من نقص لأنه لا يأتى بأشياء ليست فى الطبيعة ، فليس لديه ما وجود به على الطبيعة من روائع المناظر وعجائب الآثار ولكن لديه شيئا واحدا هو الذى يخدع الانسان العادى فيتوهمه زيادة أو جديدا . هذا الشيء الذى يبدو جديدا هو الحصر أو التحديد أو التجريد لمناظر الطبيعة ومظاهرها ، فالفنان يستغل عقله فى حذف كل ما ليس له وظيفة عضوية فى العمل الفنى وإضافة كل ما يساعد على نمو العمل وتكامله . هنا تبرز الملكة العقلية عند الفنان والتي تتمثل فى الوعى الشامل بتقاليد النوع الأدبى الذى يعالجه وإمكانيات التجديد التى يمكن أن يدخلها ويوظفها . ولذلك فعقل الفنان يقوم بوظيفتين متناقضتين فى نفس الوقت : التجسيد والتجريد التجسيد عن طريق الإضافة والاختيار ، والتجريد عن طريق الحذف والتنسيق . فقد يرى انسان نهرا يجرى فلا يحس إحساسا كاملا بروعة مياهه وقوة تياره ومأعلى شاطئه من رمال ونباتات أو غابات وصخور ، ولكنه إذا انصرف الى قراءة قصيدة تجسد مثل هذا النهر وهو يتدفق

ويتغفل بين السهول والجبال فانه يتركز فى وعيه وإدراكه بحدة تجعله تجربة سيكلوجية مكثفة بالنسبة للمتذوق .

وليس معنى هذا أن النهر الجارى قد يكون أقل جمالا وروعة من قصيدة الشاعر . ولكن المسألة أن الناظر لم يفتن الى الجمال الطبيعى لأنه جمال متشعب وفسيح الى درجة قد تصل الى حد التشوش أو عدم المقدرة على التركيز والاستيعاب ، فلما جاء الشاعر وحصره فى قصيدته القصيرة أمكنه أن يشعر وأن يقف على أسرار الدفينة . ولهذا فان الأدب قد يحاكي الطبيعة والحياة والموجودات ولكنه لن ينسخ منها صورا مشابهة ومطابقة والفرق بين المحاكاة والنسخ هو أن الفنان الذى يحاكي الطبيعة يأخذ منها ما يجده ملائما لفننه أى أنه ينتقى ويختار أروع ما فيها من آثار ثم يسلط عليها قدرته العقلية ومهارته الفنية فيلم أجزاءها ويمتجها الشكل الفنى الجميل فتبرز للمتذوق جديدة كل الجدة الى درجة تجعله يعتقد أن هذا العمل خلق من عدم بينما هو إعادة صياغة وتشكيل .

أما النسخ فهو وظيفة الفنان الذى يهمل الجانب العقلانى الخلاق فى كيانه الفكرى ووجدانه الفنى بحيث يحول عقله الى مجرد آلة استقبال وإرسال دون استيعاب لأبعاد التجربة الفنية ومحاولة تشكيلها فنيا وجماليا ، فالنسخ هو صورة طبق الاصل للطبيعة ولو كان الادب نسخا للحياة لما أحسننا بأصالته وسحره وقوته الدفينة

ولجاء ثقيلًا مضطربًا مشوشًا مشوها كالحياة ذاتها ، ولما وجدنا فيه هذا الشعور الخفي الذي يسكن آلامنا ويريح أعصابنا . بل لما اعتبرنا الفن مأوى لنا نلجأ إليه كلما ثقلت علينا مطالب الحياة وضقنا ذرعًا ، ولما كانت لنا حاجة ماسة إليه .

برنارد شو :

ولكن برنارد شو - أحد أعمدة الأدب العقلاني في العصر الحديث - يرفض هذا الاتجاه العقلاني ويتهمة بالهرابية . فهو يقول أن وظيفة الأدب ليس في دغدغة حواس المتلقي في محاولة مستميتة للوصول إلى عقله ولكنه طريق حاسم ومباشر إلى عقله فورًا دون محاولة التمسح بحواسه في الطريق . ولذلك فهو يقول أن المسرح مثلاً يجب أن يتحول إلى جدل عقلاني بحث بين الممثلين أو حتى بين الممثلين والمتفرجين إذا أمكن ذلك فالمسرحية ليست سوى محاولة فنية لاثارة الحوار العقلاني الجاد حول مشكلات الساعة وقضايا العصر . وإذا ألقينا نظرة سريعة على رواياته أو مسرحياته فسنجد أن شخصياته قد تحولت إلى مجرد عقول واعية ومدركة لكل أبعاد الموقف الذي يحتويها . وفي نفس الوقت تحاول التخطب مباشرة مع عقول المتفرجين دون أية محاولة لاثارة الجانب العاطفي أو الحسي . وفي هذا يقول برنارد شو أن المسرح هو المكان الذي يناقش فيه الناس مشكلاتهم تحت ضوء عقلاني متزن

وهادئ وموضوعي وليس المكان الذي يهرب فيه الناس من مشكلاتهم . وقد بدأ برنارد شو حياته الأدبية بكتابة روايتين طويلتين : الأولى عنوانها « عدم نضوج » والثانية تسمى « العقدة اللاعقلانية » .

وفي الرواية الأولى يوضح لنا أن البطل كان يعاني من عدم النضوج الفكري لأنه لم يكن يستخدم أسلحة العقل بل ترك الأحاسيس المتناقضة والانفعالات المشوشة تسير دفعة حياته ، والرواية عبارة عن تتبع للبطل في مراحل عدم النضوج المختلفة والمتعددة حتى يصل إلى مرحلة النضوج العقلاني بحيث يتركه الروائي وقد تأكد أنه استطاع أن يشق طريقه في الحياة أخيراً على أساس عقلاني سليم ومتين يمكنه من مقاومة عواصف الانفعالات والتغيرات التي تتجدد من يوم لآخر . أما الرواية الثانية « العقدة اللاعقلانية » فيقيمها برنارد شو على المضمون العقلاني الذي يقول أن الزواج إذا نهض على العاطفة فقط فإنه يصبح بمثابة عقدة لاعقلانية يستحيل أن تستمر في الحياة وأن تواجه عواصفها ولذلك تنتهي الرواية بانفصال الزوجين . فهو انفصال يحتمه المنهج العقلاني الذي ينظر إلى كل أمور الحياة على أساس الاتساق المنطقي بين جزئياتها .

والاتجاه العقلاني عند برنارد شو وأوسكار وايلد وجون جالزورثي وآثر ميللر وجون أوزبورن وجراهام جرين لا يحتمل وجود أقوال أو ألفاظ ليست ذات دلالة

فكرية ، وهذا ما يعنيه ديكرت عندما يؤكد ضرورة الربط بين القول والعمل أو بين المعنى والشيء ؛ فيجب أن يكون المعنى تابعا من الشيء وليس مفروضا عليه من الخارج ، فالفصل بين المعنى والشيء أو بين القول والعمل هو فصل بين الشكل والمضمون أو بين الجسد والروح ، والحياة لا يمكن أن تستقيم مع هذا الفصل الذى يعوق التسلسل المنطقي للأفكار والمعاني ، وهو التسلسل الضروري لكل تقدم وبناء حضارى ، ولذلك فقد حرص الأدب الانساني بصفة عامة على بلورة مأساة الانسان الذى يعتقد فى فكرة معينة بينما تجبره ظروف الحياة وضغوطها على أن يسلك سلوكا منافيا لهذه الفكرة ، ولاشك فان أفزع مأساة تهدد كيان الانسان هو أن يفقد هذا الاتساق العقلاني بين الفكرة المجردة والسلوك المادى .

الشك الديكرتي :

ومعظم الأعمال الأدبية تبدأ من منطلق الشك الديكرتي فى قضية فكرية أو اجتماعية معينة ، وهذا المنهج يختبر الفائدة العملية والوظيفية الحيوية لكل شيء فى الحياة . فالقدماء ليسوا منزهين عن الخطأ وقد يقتنعون بجدوى شيء قد يكون عالة عليهم . أو اذا كانت هذه الجدوى موجودة بالفعل فى زمانهم فانها قد لا توجد فى زماننا بحكم التطور الحضارى الفكرى والظروف الاجتماعية المتغيرة ، وبالتالي فان قيمة الشيء تتغير بتغير الفائدة منه . وتغير

هذه الفائدة حتمى وضرورى طبقا لسننة التطور ، ولذلك نجد أن كثيرا من المسرحيات أو الروايات تبدأ ببسورة الآراء الأثرة عند الشخصيات - وغالبا ما تكون هى نفس الآراء المفضلة لدى جمهور المتفرجين أو القراء - بعد ذلك يحتدم الصراع الدرامى بين الشخصيات ويتحول الى محك لاختبار قيمة هذه الآراء وفعاليتها . وغالبا ما تنتهى هذه الأعمال بآيات خطأ هذه المسلمات . والكاتب العقلاني يعتمد فى هذا على قانون السبب والنتيجة ، وبارتباط الوسيلة بالغاية ، وبعلاقة العمل بالقول ، وباتصال الشيء بالمعنى ، هذا المنهج يربط أيضا بين قيمة الشيء والفائدة العملية التى تنبع منه ، بمعنى آخر ان القيمة المعنوية المجردة لا توجد الا اذا تجسدت فى نفع عملي من أجل الانسان بصفة عامة وليس من أجل الفرد بصفة خاصة ، فلا يوجد شيء من أجل ذاته ، حتى الحرية بكل روعتها عندما تتبع شعار الحرية من أجل الحرية فانها تتحول الى فرضى لا حدود لها ، وهذا المفهوم ينسحب على كل مناسج الحياة فى شمولها ، فلا يوجد ما يسمى بالفن من أجل الفن . ولذلك كان الأدباء العقلانيون من أعداء نظرية الفن للفن .

ومع ذلك يرتبط التفكير العقلاني بمعظم المدارس الأدبية ابتداء من الكلاسيكية أيام الدولة الرومانية وذلك فى تحكمها فى العواطف الشخصية للأديب وعدم إطلاق العنان لها ، ونفس الوضع بالنسبة لكلاسيكية القرن

السابع عشر التي تمثلت في درايدن وبوب وجونسون في انجلترا وفي كورني ورأسين في فرنسا ، وهو العصر الذى عرف «ب عصر العقل» ، وترتبط العقلانية أيضا بالكلاسيكية الحديثة والرومانسية والواقعية والطبيعية ، وقد تبدو هذه المدارس متناقضة فيما بينها . ولكن هذا يدل على أن الأدب قادر على احتواء وبلورة كل متناقضات النفس البشرية ، فهي ترتبط بين النقيضين من خلال تعدد درجات التطور ، فالأشياء المتناقضة فى واقع الأمر عبارة عن تسلسل منطقي وعقلاني بحيث يؤدي الشئ الى الذى يليه . وهكذا تمتد السلسلة الى أن يبدو أول شئ نقيض آخر شئ ، بينما الشئ الأخير هو نتيجة حتمية للشئ الأول وهذا التناقض الظاهري يعود الى بعد الشقة بين الشئين والأدب العقلاني يعلم الانسان كيف يتتبع هذه السلسلة التي تعتمد فيها كل حلقة على الأخرى .

هذا هو المجال الحر الذى ترك للأديب العقلاني لكي يعمل فيه عقله ، ولكن الحرية هنا ليست مطلقة ، لأنه بعد ذلك تأتي المرحلة الجبرية التي يكون فيها الأديب مسئولاً عن عمله ، فإن أى عمل أدبي ناضج يجب أن يحمل فى طياته المبررات العقلانية التي أدت الى خلقه بهذه الصورة ، فليس من المستنوح للأديب أن يعبر عن انطباعه الخيالي لأنه أراد مجرد التعبير والاستمتاع به . بل يجب على هذا الانطباع أن ينصهر داخل البوتقة العقلية عنده حتى يخرج الى الوجود على شكل عمل أدبي جميل يحمل داخله

كل عناصر الاتساق والانسجام ، بهذا يمكن أن يتصل بعقول القراء والمتذوقين ويتحول الى جزء من كيانهم . ولكن هذه الصداقة العقلية لم تقابل بالترحيب من أدباء مثل د . هـ . لورانس وديستوفوسكى وتينسى ويليامز ، فقد قالوا أن وظيفة الأدب هي اطلاق قوى اللاوعى حتى تجد متنفسا بعيدا عن قيود المنطق التقليدى ، ومع هذا فنحن نجد كثيرا من اللمسات العقلانية فى أعمالهم مما يدل على أن العقلانية هي جزء من الفكر الانساني بصفة عامة ،

القومية

يرجع مفهوم القومية فى الأدب الى العلاقة الوثيقة بين أديب ومجتمعه أو وطنه الذى يعيش فيه ، وهو مفهوم تبلور ومحدد رغم انه قد يختلف من عصر الى آخر ومن جتمع الى آخر ، فمن السهل التعرف على ملامح هذا مفهوم وخصائصه لانه لايتشابه مع المفاهيم الأدبية لأخرى مثل الكلاسيكية والواقعية والرومانسية الرمزية ٠٠ الخ بحكم المعاصرة وعلى نفس المستوى لكنه يرتفع فوق مستواها بحيث يفرض عليها أن تتخذ وقفا ما من هذا المفهوم القومى الذى لا يستطيع أى أديب اوضح أن يتجاهله أو يتهرب منه ، فأى أديب يمكنه أن يرفض رومانسية مثلا أو أن يتخذ موقفا مضادا للواقعية مثلا لكنه لا يستطيع أن يرفض القومية لأنها الروح التى تمنح به الخاصية التى تمكننا من التعرف عليه وبدونها

يصير نتاجه الأدبى شيئا عديم اللون والطعم والرائحة ، وهنا يكمن الفارق الأساسى بين الادب والعلم باعتبار أن العلم عالمى فى شكله ومضمونه فى حين أن الأدب مجلى الشكل والمضمون ، ومن هنا تنشأ عالميته ، فالمسرح مثلا لا يوجد شكل عالمى له لانه يتخذ شكلا خاصا به لدى كل شعب من الشعوب ، والشكل المسرحى الذى نظنه عالميا ليس سوى الشكل الأوروبى المتطور عن الشكل الاغريقى القديم ، ومع ذلك فقد خضع لشروط القومية فى كل بلد وتحول الى شكل خاص بها لانه فى الفن لا يوجد شكل ومضمون ، لان الشكل مضمون فنى والمضمون شكل فنى ، وعلى هذا فالفن محلى وقومى بطبيعته بحيث نستطيع القول أن هناك أدبا انجليزيا أو فرنسيا أو أمريكيا أو روسيا أو عربيا وهكذا ، بينما لا نستطيع نفس القول بالنسبة للكيمياء أو الطبيعة أو الأحياء أو الطب أو الهندسة ٠٠٠ الخ فنيوتن مثلا يمكن أن يكون انجليزيا أو أن ينتمى الى أية جنسية أخرى لأن هذا لن يعوق عبقريته العلمية فى الوصول الى النظريات والقوانين التى اكتشفها بينما شكسبير مثلا لابد أن يكون انجليزيا والا فإنه لن يكون شيئا على الاطلاق ، ولذلك نجد أنه من الظواهر الطبيعية فى الأدب أن ترتبط كل أمة بكاتب قومى أو أكثر لانه يبلور روحها وطبيعتها ونبضها ، وغالبا ما يكون هذا الكاتب القومى هو النموذج الكلاسيكى الذى يفرض ظله على معظم الأدباء الذين يعيشون فى نفس الوطن.

وقد يحاول بعض الأدباء المجددين رفض هذا الأديب القومي بحجة أن تأثيره يتحول الى نوع من القالب الثابت الذي يعوق تطور الأدب القومي وانطلاقه ، ومع ذلك فان مثل هذا الأديب القومي يظل علامة هامة ان لم يكن قمة من القمم التي يمكن تسليقها ولكن يتعذر تجاهلها أو تحطيمها. ولذلك كلما ذكر طاغور مثلا فلا بد أن تكون الهند بكل تراثها وكفاحها وتقاليدها في الخلفية ، ونفس الوضع بالنسبة لموليير في فرنسا وشكسبير في إنجلترا وتشيكوف في روسيا ودانتى في إيطاليا وميلفيل في الولايات المتحدة وجيته في ألمانيا ... الخ على سبيل المثال لا الحصر .

مرآة الأدب :

وبروز الأديب القومي لا يخضع لشروط معينة لانه ظاهرة تختلف باختلاف الزمان أو المكان ، ولكنه - بصفة عامة - الأديب الذي يحول أدبه الى مرآة لأبناء وطنه بحيث يرون فيها أنفسهم وتزداد معرفتهم بالمجتمع والكون والأحياء ، ومرآة الأدب القومي لا يقتصر دورها على مجرد الانعكاس ولكنه يتطرق الى التكثيف والبلورة والتمحيص الصادق ، وكلما ارتفعت الأمة في مدارج الحضارة كان من السهل التعرف على خصائص أدبها القومي لان الأدب لا يمكن أن يعيش في عزلة عن المجتمع ، وفي فهو من أهم الأنشطة الروحية التي تقيس نبضه ، وفي بعض الأحيان يسير التطور الأدبي موازيا للتقدم الحضاري،

وهو يرجع الى احبيبه الى نون ان ادب يسمة حياه واستمراره من تلك العلاقة العضوية بينه وبين الحياة المعاصرة والمحلية ، وأن شرط الاصاله الوحيد الذي يعتمد عليه المفهوم الناضج للقومية في الأدب - يتمثل في ذلك التفاعل الحيوي القائم على التأثير والتأثر ، وإذا فقد الأدب القومي هذا العنصر تحول من طاقة مغيرة ومطورة الى صورة مكررة وباهتة لاتثير في أنفسنا الا أحاسيس الملل والرتابة والضيق .

ورغم ثورة المواصلات والتقدم التكنولوجي والعلمي الذي أحرزه عالمنا المعاصر ، ورغم التشابه الظاهري بين أساليب الحياة في عاصمة أوروبية وبين أخرى آسيوية مثلا ، ورغم أن تيار العصر أصبح من القوة بحيث يدمج كل المراكز الحضارية والثقافية بطابعه المميز والموحد ، الا أن كل هذه العواجل لم تستطع أن تمحو الروح في الأدب بحيث مازال كل أدب يحتفظ بنكهته المحلية والمميزة نه . فالأدب هو انفعال بالحياة واستيعاب لابعادها قبل أن يكون انفعالا بالأعمال الأدبية الواردة من الخارج ، فالحياة الخصبة هي المنبع الذي تستمد منه الأعمال الفنية حياتها وكيانها ، ولذلك مهما تعددت الأشكال الفنية العالمية فإن المضمون محلي وقومي ولا بد أن يتفاعل مع الشكل الجديد تفاعلا عضويا والا فإنه يلفظه كما يلفظ الجسم البشري أى شيء دخيل عليه . ومن العبث استيراد أو اقتباس أو استعارة أو سرقة هذا المضمون من بلد

اجبى لانه لا يوجد الا تى موصنه ، ولا يعنى هذا ان يكون الفن مجرد صورة فوتوغرافية للبيئة المحلية أو القومية ولكنه عبارة عن علاقة جدلية بين الثقافة العالمية أو روح العصر وبين الخصائص القومية للأدب أو المضمون الفنى المحلى ، وفى حالة غياب هذه العلاقة يحدث الآتى : أما أن تتحول الأعمال الفنية والأدبية الى مجرد تكرار ممل أو صورة شائثة أو مرآة عاكسة أو أن تصبح مجرد مسادة خام ينقصها الشكل المميز لها .

الأصالة والمحلية :

هناك قانون عجيب يحكم كل الأعمال الأدبية والفنية التى اشتهرت على المستوى العالمى وأصبحت من الأعمال الكلاسيكية التى يتذوقها الانسان فى كل زمان ومكان ، هذا القانون يقول أنه كلما استغرق العمل الأدبى فى المحلية الأصيلة اقترب بذلك من مجال العالمية ، وهذا يناقض ظن بعض المثقفين الذين يظنون أنه لو كتب روائى أمريكى رواية تدور أحداثها فى روسيا مثلاً لتذوقه الروس أكثر من تذوقهم لأدب روائى يكتب من أعماق الريف الأمريكى مثلاً ، لان المؤلف الروائى لا يستطيع أن يكتب عن مكان لم يعيشه ، والمعيشة هى الشرط الأول للخلق الفنى بصفة عامة ، وقد يكتب روائى أمريكى رواية تقع أحداثها فى روسيا ومع ذلك تظل الرواية أمريكية ، والكاتب الأمريكى هنرى جيمس الذى قضى حياته فى انجلترا دليل

على هذا ، فكل رواياته كانت نتاجاً لنظرة الأمريكى الى الحياة فى انجلترا ، ونستطيع القول بأن هنرى جيمس عايش الحياة الانجليزية ولم يعيشها فقط ، ففى الادب بون شاسع بين المعيشة الفنية والعيش التقليدى ، فالعيش لا يتيح الا فرصة تسجيل الظواهر ورصدها من الخارج أما المعيشة فتساعد الكاتب على الهضم والاستيعاب والرؤية العميقة والعريضة والبعيدة ثم الافراز والتحليل والتشكيل ولناخذ الروائى الأمريكى جون ستاينيك مثلاً للتدليل على هذا ، فقد حصر معظم أعماله الروائية فى نطاق الكتابة عن قرية صغيرة تدعى مونترى فى ولاية كاليفورنيا لا يكاد يسمع عن اسمها أحد ، ومع ذلك فقد اشتهرت رواياته على المستوى العالمى من أمثال « رجال وفئران » و « رصيف كانارى » و « شتاء السخط » و « عناقيد الغضب » و « شرقى عدن » ٠٠٠ الخ ، وذلك لان هدوء القرية وبعدها عن صخب المدينة قد أتاحا له فرصة الهضم والاستيعاب ، وكلما تمكن الروائى من هذه النظرة العميقة والموضوعية كثر عدد الذين يستطيعون فهمه وتذوقه فى أى مكان من العالم بل وفى أى زمان أيضاً ، لانه مهما اختلفت العادات والتقاليد والمفاهيم والاتجاهات والتكوين الاجتماعى والاقتصادى والنفسى والسياسى بين البشر فان هناك شيئاً مشتركاً يشدهم بعضاً الى بعض ، وهذا الشيء الذى يصعب تحديده نسميه أحياناً الانسانية وأحياناً الحضارة وأخرى المشاركة الوجدانية ٠٠٠ الخ

ولكن رغم اختلاف المسميات وتنوعها فنحن نشعر بهذا الشيء وبوجوده في حياتنا ، وهو الشيء الذى يربط ما بين القومية المحلية والانسانية الشاملة ورغم التعارض الذى قد ينشأ بين الاثنين الا أن الأدب كقيل بصبهما فى شكل جميل متناسق وتحويلهما الى وجهين لعملية واحدة ، ومن هنا كان الدور الخطير الذى يلعبه الأدب فى الربط بين القوميات المختلفة .

وليست المحلية المكانية شرطا أساسيا للرؤية العميقة والأصيلة ، بل هناك المحلية النوعية أو بمعنى أدق المحلية التطبيقية ، فعندما سأل أحد النقاد الروائى الإيطالى المعاصر ألبرتو مورافيا عن السر فى أن معظم رواياته تدور حول نساء الطبقة البورجوازية فى روما على وجه التحديد أجاب بأنه لم يعرف شخصيات روائية غيرهن ، وهذه الدرجات المختلفة من المحلية ليست سوى تنويعات على مفهوم القومية فى الأدب .

التسلسل التاريخي :

وقد تبلور مفهوم القومية فى الآداب العالمية منذ نشأة كل منها على حدة ، ولكن هناك من الخصائص العامة ما يوضح لنا أن المفهوم الشامل بدأ من ثلاث نقاط . الأولى تكمن فى الرغبة الملحة لان يرى أبناء الدولة أو الاقليم أو المنطقة حياتهم وقد تردد صداها فى الأعمال

الادبية بحيث تزداد معرفتهم بحياتهم ، والنقطة الثانية تتركز فى اشعال الروح الوطنية عن طريق تجسيدها فى الأعمال الادبية واخصابها بالجديد من الآراء والمشاعر القومية التى أصبحت مرادفة للعزلة والكرامة والكبرياء والشرف ، والنقطة الثالثة تنضج فى الاهتمام باللغة القومية والمحافظة عليها لأن اللغة هى الاداة الأولى للتعبير عن القومية واحاطتها بسياج من الأصالة والمناعة ، ولا شك فان الأدب خير وسيلة لمنهج هذه اللغة واخصابها بالجديد من المعانى وظلالها ، وقد بدأت هذه التيارات فى الأدب الرومانى القديم عندما أعلن الفيلسوف والمفكر الرومانى كاتوانه لا يثق بالاتجاهات الاغريقية التى يسير الكتاب اللاتين على نهجها ، وأن دولة وامبراطورية عظيمة مثل روما بكل حضارتها وسطوتها لا يصح أن تقتصر ثقافتها وفكرها وأدبها على محاكاة النماذج الاغريقية وتقليدها خاصة فى المسرح والشعر والفلسفة والخطابة ، وكان كاتو بهذا الرأى يقاوم الاتجاه الذى تزعمه الأديب الرومانى لانو فيناس وتلاميذه الذين قالوا بأن أى أدب عظيم لابد أن يكتب فى اطار الأدب الاغريقى ولكنهم لم ينتجوا أى أدب عظيم بالمرة ولم يسجل لهم التاريخ مسرحية واحدة أو قصيدة واحدة لانهم فقدوا صلتهم بأرضهم وتحولوا الى ببغاوات تقول وتردد مالا تعي ، وكان الكاتب المسرحى تيرناس يقف موقفا وسطا بين موقف كاتو المغرق فى القومية وبين موقف لانوفيناس المغرق فى التقليد ، لانه

قام بدراسة المسرحيات الاغريقية واستوعب اضافاتها
وبعد ذلك ألف للمسرح الرومانى مستفيدا بعلمه وخبرته،
ولكن محاولاته كانت من الضعف بحيث سخر منها أتباع
سكيبنيوس وقالوا أنها مجرد تحويل وترجمة للغة
اليونانية الجميلة الى لاتينية رديئة ، ونحن لانعرف بالضبط
هل كان أتباع هذه المدرسة يرغبون فى العودة الى التقليد
الأعمى أو الى التأصيل القومى ؟! لان محاولات تيرناس
كانت تميل الى التأصيل القومى على الأقل من الناحية
النظرية اذا حكمنا عليه بالفشل من الناحية التطبيقية ،
فقد تحرر من كل القوالب الاغريقية الجامدة واتخذ مضامين
مسرحياته من الأساطير والحياة اليومية الرومانية .

ولكن الذى نعرفه عن أتباع سكيبنيوس أنهم زكروا
على الاهتمامات اللغوية فى الأدب اللاتينى ، فلم يكونوا
نقادا بالمعنى الحديث للكلمة لانهم لم يهتموا بتحليل
الشكل والمضمون والحبكة والشخصيات والحوار ٠٠٠ الخ،
بل كانت تبهرهم الأناقة اللفظية والخطابة ذات الجرس
الرنان والبحث عن التعبيرات الغريبة فى اللغة اللاتينية
حتى تؤكد استقلالها عن اليونانية ، وهم بذلك لم يفرقوا
بين التعبير اللغوى والخلق الأدبى بل أرادوا أن تكون
المسرحيات مجرد فقرات من لغة لاتينية فخيمة تقوم
بالقائها الشخصيات بصرف النظر عن علاقتها بالنص
المسرحى ، أما اتجاه تيرناس الذى يميل الى ربط القومية
الرومانية بالانجازات الاغريقية والاستفادة منها بعيدا عن

التقليد الأعمى فقد أصبح الاتجاه السائد وخاصة بعد
أن فرضت الامبراطورية الرومانية نفسها على معظم شعوب
العالم ، وتزعم هذا الاتجاه شيشرون وفيرجيل وهوراس
وكوينتيليان ، وعرف بعد ذلك بالاتجاه الكلاسيكى .

المصور الوسطى :

ولكن مفهوم القومية لم يتجسد كاملا فى الاتجاه
الكلاسيكى اللاتينى لان الأمر انتهى به الى تمجيد النماذج
الاغريقية ، ولذلك ساد الاهتمام اللغوى العصور
الوسطى ، وهو الاهتمام الذى بدأته فى الامبراطورية
الرومانية مدرسة سكيبنيوس ، فلم يكن الأدب غاية
فى حه ذاتها ولكنه كان مجرد وسيلة لحفظ اللغة القومية
فى قوالب مسجلة بحيث يحميها من الغزو أو الاندثار
أو التحلل ، وبجلول عصر النهضة والاحياء بدأت كل أمة
على حدة التأكيد على فنونها وآدابها القومية ومحاولة
استكشافها واعادة تقييمها ، رغم أن الكلاسيكية الرومانية
لم تكن قد أرخت قبضتها بعد على الآداب الأوربية بصفة
عامة ، ولذلك جاءت ملاحم دانتي وميلتون مختلفة تماما
عن ملاحم هوميروس وفيرجيل .

وبمرور الوقت تطور مفهوم القومية فى الأدب
وأصبح يعنى النهضة الأدبية التى تعتمد أولا وأخيرا على
التراث القومى والفنون المحلية والأساطير الشعبية ، وتحول

المفهوم الى حركة أدبية شاملة وصلت قممها في أواخر القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر ، فنجد النقاد والأدباء الألمان من أمثال ليسنج وشيللر يؤكدون الخصائص القومية للشعب الألماني ، بينما حاولت الادبية الفرنسية مدام دي ستال التأكيد على العبقورية القومية لكل من الفرنسيين والألمان والانجليز ، ولكن هذا الاتجاه القومي الرومانسي أدى فيما بعد الى نتائج خطيرة عندما تطرف الى تمجيد جنس من الأجناس ووضعه عاليا فوق مستوى الأجناس البشرية الأخرى كما حدث بالنسبة للجنس الآري في ألمانيا وهو الاتجاه الذي استغله هتلر وركب موجته وأذاق به العالم ويلات الحرب العالمية الثانية ولذلك يحرص النقاد والمفكرون الآن على وضع حد فاصل بين الاحساس بالقومية والانتماء وبين المندادة بعبقرية الجنس على أساس جغرافي بحث ، وكان الاتجاه الانساني الشامل في الأدب الأداة الأولى في تحطيم نظرية الفكر «تين» التي تنادى بعبقرية جنس ما وتفضيله على الأجناس الأخرى ، فليس هناك شعب فضله الله على بقية شعوب الأرض بل الجميع سواسية في ظل الانسانية ، وإن كان لشعب الحق في المحافظة على قوميته فهذا لا يمنحه الحق في فرضها قسرا على الشعوب الأخرى التي تعزز بقوميتها كذلك .

مرونة المفهوم القومي :

ومفهوم القومية في الأدب يتميز بالمرونة بحيث يتراوح بين قومية عريضة تجمع شعوبا مختلفة وبين محلية محدودة ضيقة كما اتضح في المدرسة الطبيعية التي تزعّمها زولا وبلزاك وفلووير ، وفي القرن التاسع عشر أصبحت القومية مرادفا للمحلية الاقليمية أو الطبقية في فرنسا ، أما في أمريكا فنجد الشاعر وولت ويتمان ينادى بأنه لكي تعبر عن قومية بلد ما فلا بد أن تربطها بالمعاني الانسانية الشاملة والأشكال الأدبية العالمية ، وبعده جاء الشاعر لويل الذي قال بأن الفكر والأدب هما من ممتلكات البشر جميعا ولا يمكن أن يتجددا بالفواصل الجغرافية أو التاريخية بينما يقف جو شندلر هاريس على النقيض من هذا وينادى بأن بلدا مثل أمريكا ينهض على المتناقضات الجنسية والتاريخية والفكرية لابد أن يؤكد قوميته أولا قبل ربطها بالاتجاه الانساني الشامل ، لأن تاريخ أمريكا القصير حضاريا وانسانيا لم يمنحها بعد الفرصة لكي تخلق ما يسمى بالقومية الأمريكية ، ولذلك يجب أن يهدف الأدب الأمريكي الى المحلية المحددة الضيقة ، وهذا ما فعله بالضبط جون ستاينيك ووليم فوكنر فيما بعد في رواياتهما .

وقد برز اتجاه المحلية بقوة في نفس الوقت في نفس الوقت في ألمانيا وانجلترا وإسبانيا ، وبقوة أكبر

التجريدية

وجدت التجريدية فى الفنون التشكيلية اهتماما كبيرا من النقاد والدارسين : أما فى الأدب فما زالت اتجاهات غامضا يعتوره كثير من اللبس والتناقض ، وبالتحديد معنى التجريدية نجد أن لها مفهومين الأول عام ويرمز الى فئة أو طبقة أو جنس أو نوع معين سواء من الأحياء أو الجمادات ، فمثلا لو ذكرنا كلمة « حصان » فإنها تنطبق على كل أفراد هذه الفصيلة فى كل زمان ومكان ، أى أننا استخلصنا ملامح محددة أو بمعنى أصح جردناها من الفوارق الخاصة بين كل فرد وآخر وبذلك أصبح لدينا النمط المجرد أو المختزل ، وأيضا اذا قلنا أن اللسان الأحمر هو تجريد لاحساس الخطر مثلا فى موقف من المواقف ، فان هذا معناه أن الأحمر هو لون الدم ، وعندما يراق الدم فى حادثة فان هذا يعد بمثابة دقات الخطر

فى دول البلقان وتلتها فيما بعد دول أمريكا اللاتينية، وهكذا اختلط مفهوم القومية بالمحلية بحيث أصبح التعبير عن الشعور القومى مجرد صورة حرفية للمزاج المحلى بكل أشخاصه وأفكاره المرتبطة به ، والمفهوم الناضج للقومية يؤكد على الربط بين أرض الواقع واستيعاب أبعادها وبين المثل الانسانية العامة ، ولذلك يربط النقاد أحيانا بين القومية والواقعية ، وهكذا نجد علاقتها تؤثر بطريقة أو بأخرى على المفاهيم الأدبية الأخرى ابتداء من الكلاسيكية ومرورا بالرومانسية والواقعية والطبيعية وهكذا . ولكن المفهوم الضيق للقومية يظل يدور فى الدائرة المفرغة للانتماء الضيقة ، وغالبا ما ينتهى به الأمر الى الركود والموت لعدم اتصاله بالروافد الانسانية العريضة فالمعروف أن الأدب القومى يعتمد على ركيزتين أساسيتين: الأولى استكشاف التراث الشعبى المحلى وتنقيته من الرواسب التى تعوق تطوره ونضجه ، والثانية استيعاب التراث الانسانى والاستفادة منه بحقق التراث المحلى بدماء جديدة على شرط أن تكون من نفس الفصيلة بحيث لا يرفضها أو تتسبب فى موته ، ومن التفاعل العضوى بين القومية والانسانية من خلال التأثير والتأثر يستطيع أى أدب قومى أن يساهم فى الأدب الانسانى لأنه فى حقيقته ليس سوى مجموعة متناسقة من الآداب القومية بلغت حدا من النضج الفكرى والفنى جعلها تساهم فى التراث الأدبى الانسانى وتضيف اليه وتوسع من رقعته .

تفقد بالموت ، ولذلك فنحن نستخلص من الدم المراق ذى اللون الأحمر نذيرا بالخطر ، وبعد ذلك نجرد اللون الأحمر نفسه من الدم المادى ويتحول لدينا الى المعنى المجرد فقط .

والمفهوم الثانى للتجريدية هو المفهوم المتجسد أو الخاص ، وقد يدهش القارئ كيف يجتمع التجريد والتجسيد معا رغم أنهما ضدان !! ولكن دهشته ستزول عندما يدرك أن التجريد معناه هنا تجريد فرد بذاته وجسده عن بقية أفراد النوع الواحد ، مثلما نعرف « حصانا » بالذات ونميزه عن فصيلته ، وهذا الحصان بالذات رغم صفاته المشتركة العامة التى تنتمى الى الفصيلة ، له من الصفات الخاصة ما يمكننا من التعرف عليه بصفة خاصة ومتجسدة ، وعن طريق هذه الصفات الخاصة فنحن نجرده عن بقية أفراد فصيلته ، ومن خلال هذا التجريد فنحن نجسده ، وبذلك يمكننا القول بأن التجريد فى الأدب والفن ليس معناه تحطيم الصفات المميزة للأحياء والجمادات بحيث تتحول الى مجرد انماط ولكنه يعنى تجريدها من كل ما لا يفيد العمل الفنى بوجوده داخله ، أى أن مفهوم التجريدية فى الأدب هو بصفة عامة تجريد أى عمل أدبى من كل الزوائد والتلوثات والأورام التى تشوه جماله وتقلل من حيويته وتفسد قيمته الدرامية ، أى أن الشكل الفنى لا يمكن أن يستقيم ويتطور الا عن طريق الاحساس التجريدى للفنان الذى

أن تكون له وظيفة درامية تساهم فى انتاج الامر المعنى الذى يقصده الأديب من عمله الأدبى سواء كان قصيدة أو رواية أو مسرحية .

وظيفة الرمز :

ورغم أن وظيفة الرمز فى الأدب هى التجسيد المحدد لمعنى مجرد من المعانى ، فمثلا لو أراد روائى أن يعبر عن احساس التشاؤم المجرد الذى يحتاج بطله فى القصة فبدلا من أن يقول هذا بأسلوب تقريرى غير فنى فانه يلجأ الى الرمز لكى يجسد الاحساسات وإذا أخذنا قصة قصيرة مثلا لتشيكوف بعنوان « الصرصار » فسنجد أن تشيكوف يضع فى رمز الصرصار كل الملامح المجردة لنفسية بطله التى يجتاحها الضياع والضييق والبؤس والوحدة والملل ، ولا يكتفى تشيكوف بهذا الرمز الرئيسى لكنه يسانده برموز ثانوية أخرى مثل زنين أجراس الكنايسر وجلبة العربات والجدران ذات السواد الحالك وسقف الحجرة القذر والدخان الكثيف للمصباح ، ورغم أن هذه الرموز كلها تتحول الى شئ ملموس يتقمصه احساس البطل بالحياة والوجود والكون الا أن الكاتب يجردها فى نفس الوقت من الخصائص العملية التى تعارف الناس عليها فى حياتهم اليومية ، فالصرصار ليس الصرصار الذى نعرفه والذى يعيش فى المناطق الرطبة ويقطن

للبالوعات ... الخ لكنه صرصار من خلق تشيكوف
وجده للقيام بوظيفة درامية محددة ولذلك لم نعرف عنه
شيئا الا ما كان مرتبطا بمحور البناء الدرامي لقصته لانه
جرده من كل الصفات العامة لفصيلة الصراصير ، أى أن
نجسيد المجرد فى الأدب يحتاج الى تجريد المجسد فى
نفس الوقت بحيث يبدو أن التجسيد والتجريد فى الفن
هما وجهان لعملة واحدة .

الفنون التشكيلية :

وهنا تقترب التجريدية فى الفنون التشكيلية من
التجريدية الأدبية ، فهى فى المجالين التشكيلى والأدبى
تهدف الى الاصاله الفنية ، بمعنى أن الفن لا يمكن أن
يكون مجرد نسخة مكررة من الحياة تعكس ولا تضيف ،
تردد ولا تقول ، تكرر ولا تجدد تقرر ولا تجسد ، كما
يقول فيلسوف الجمال الانجليزى هربرت ريد فى
كتابه « الفن المعاصر » الذى صدر عام ١٩٣٣ ، فالأحياء
والجسمادات اذا دخلت مجال الفن تحولت الى أشياء
قائمة بذاتها ذات خصائص معينة تميزها عن الصفات
العامة التى عرفت بها قبل دخولها العمل الفنى ، فالشجرة
تنمو بطريقة معينة وتطرح ثمارا وأزهارا بلون معين
طبقا للبيئة والمناخ والتربة وباقي العوامل الطبيعية أما
اذا قابلنا شجرة فى قصيدة أو قصة فانها تتحول الى شيء
مختلف تمام الاختلاف ، فهى موجودة فى القصيدة لأغراض

جمالية ودرامية وهذه الأغراض لا تتأتى الا عن طريق عملية
التجريد التى يقوم بها الفنان من أجل التركيز والكثافة
والشحنة العاطفية بحيث تصبح الشجرة فى خدمة
القصيدة وليس العكس ، ونفس الوضع بالنسبة
للشجرة التى نراها فى لوحة ما ، وذات مرة كان الفنان
التشكيلى الانجليزى تيرنر يقيم معرضا لصوره ، وفوجئ
بسيده تتأمل لوحة تصور شجرة وتقول له انها لم تر شجرة
مثل هذه من قبل رغم أنها خبيرة زراعية جابت آفاق
العالم كله من أجل أبحاثها التى تدور حول فصائل
الأشجار المختلفة ، فقال لها تيرنر : ولكن هل تستمتعين
بتأمل هذه الشجرة المرسومة فى اللوحة ، فأجابت
بالإيجاب ، فقال : هذا هو ما قصده تماما .

النقد الأدبى :

ولكن المفهوم الخاطئ للتجريدية أوقع النقد الأدبى
التقليدى فى محاذير متعددة ، فكثيرا ما كان النقاد يربطون
بين ما يقابلونه فى حياتهم اليومية وبين ما يقدمه لهم
الأدب وكان المعيار الرئيسى هو الحكم بالفشل على الأديب
الذى لا يتطابق عمله مع الحياة ، والاعجاب بالأديب الذى
يقلد الحياة اليومية حرفيا فى أعماله ، وكان هذا المعيار
نتيجة للنظرة العامة المجردة للناقد التى تمنعه من التفريق
بين ما هو عملى وحياتى وما هو فنى ودرامى لان التجريد فى
الأدب ليس معناه تطبيق أنماط عامة وفرض معايير مجردة

على جزئيات الأعمال الأدبية وربطها بجزئيات الحياة العامة، ولكن معناه يكمن في تجريد الجزئيات القادرة من الحياة الداخلة إلى الفن من كل ما ليس له وظيفة فنية وبعد ذلك تنتهي مهمة التجريد وتتحول إلى التجسيد الذي سينمو ويتطور طبقا لاحتياجات العمل الأدبي ومتطلبات شكله الفني. احتميات بنائه الدرامي وضرورات عضويته الحية، وعلى هذا فإن مهمة الناقد تنحصر في تحليل التوازن الدقيق بين عنصرى التجديد والتجسيد في العمل الأدبي، فلا يجب أن يغطي أحدهما على الآخر والا اختل التوازن وتحطم العمل الأدبي بالتالي، فلو سيطر التجديد بصفة مطلقة فإنه سيقتل انطلاقه الخلق الفني بحيث يتحول العمل الأدبي إلى تقرير من بعد واحد، وتتحول الشخصيات إلى مجرد أنماط عامة تقلد الناس في حياتهم اليومية، والموجودات إلى أبعاد كاريكاتيرية تعتمد على المبالغة، وشخصية «الحماة» في الكوميديات الهازلة خير دليل على سيطرة التجريد على الشخصية وتحولها إلى مجرد نمط أو نوع فاقد للحياة الذاتية.

وإذا سيطر التجسيد بصفة مطلقة على العمل الفني فإنه يحوله إلى جسم مشوه يؤثر على تركيز القارئ ويشتمت انتباهه لأنه يدخل به في متاهات بعيدا عن العمود الفقري للعمل، فالتجسيد الكامل والمطلق معناه دخول كل الزوائد والنتوءات والأورام برمتها، وبذلك تتحول إلى عالة على الجسم ويمكن أن تشل حركته وتفسد جماله وتوقف نموه لأنها زائدة عن حاجته

وليست ذات فاعلية درامية، ولذلك يجب على عنصرى التجسيد والتجديد أن يقف كل منهما للآخر بالمرصاد حتى يحدث العمل الأدبي الأثر الكلى الذى يقصده الفنان، ولذلك فالتجريدية خير مذهب للواقعية والطبيعية فى الأدب لأن هذين المذهبين كانا يهدفان فى بعض الأحيان إلى تحويل الأدب إلى مجرد تقليد حرفى للحياة مما أغرى بعض الناس بالانصراف عنه لأن الناس تفضل الاصل دائما على الصورة، ومادام الاصل - الذى هو الحياة - موجودا دائما فما حاجتهم إلى الصورة المكررة.

الشعر والنثر :

اعتاد النقاد على التفريق بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمى على أساس أن الأول يعتمد على التجسيد المشحون بالمعاني وظلالها بينما يهدف الأسلوب الثانى إلى التجريد/الحاسم والعمل من أجل توصيل المعنى عن أقصر طريق، فرموز الجبر مثلا تعد المشغل الأعلى للتجريد الذى يمكن أن تصل إليه لغة العلوم، وكان هذا التفريق نتيجة للتناقض الذى أبرزه أرسطو بين النثر والشعر فى الجزء التاسع من كتابه «فن الشعر»، ف لغة الشعر تعتمد على التجسيد والتلميح والإيحاء بينما لغة النثر تنهض على التجريد والتصريح والتوضيح والتحليل والتقريب المباشر، وقد أوضح أرسطو الفارق بين الشعر والتاريخ مثلا فقال أن الأول يرتبط

الاتجاه الحديث :

وتهدف المدرسة الأدبية الكلاسيكية الحديثة إلى أرسى تقاليدها كل من ت. س. اليوت وازراباونس وأيمى لويل وجون كرورانسم فى مطالع القرن العثم إلى علم التفريق المصطنع بين ماهو عام وخاص أو ماهو مجرد ومجسد ، لأن الطبيعة العضوية للعمم الأدبى تأبى هذا الفصل ، فكما أن الحياة فى كليتها لاتفرق بين العظيم والتافه فكذلك الأدب ينظر إلى الحية بكل تناقضاتها وشوائبها ورواسبها ثم يحاول أن يه من هذا التناقض تناسقا بديعا يملك من التوازن الحسد والهارمونية الاخاذة مايعوض الناس عن الاضطراب الذى يعانون منه فى حياتهم اليومية ، فالفن يبدأ حيث ته الحياة عن اسعاد البشر ، أى أن الحياة ناقصة بطبيعتها ولا تكمل إلا بالمحاولات التى يقوم بها الفن لسد وجه النقص ، فالفن هو البوتقة التى تنصهر فيها الحية وتتجرد من كل الشوائب المنفصلة لحياة الانسان ، وأحاول هيئيل من قبل التوفيق بين التجريد والتجسد وبين العام والخاص وبين النثر والشعر وبين الفن والفن فى كتابه « فلسفة الفنون الجميلة » ثم تبعه جون كرورانس فى كتابه « جسم العالم » الذى نشر عام ١٩٣٨ وفيه أكد أن الطبيعة البشرية بل الطبيعة الكونية نفسها تد إلى الانجذاب والاتحاد والاندماج والوحدة الكلية نهاية الأمر ، والفن الذى يبلور هذه الخاصية لابد

بالنفس الانسانية فى عموميتها ولذلك فهو يجسد كل طبائعها وانفعالاتها بينما الثانى يصور حقبة تاريخية معينة ولذلك فلفته سهلة ومباشرة ، وقد بالغ النقاد الكلاسيكيون فى التفريق بين العام والخاص فى الأدب فنجد الشاعر الانجليزى الكسندر بوب فى قصيدته «مقال فى الانسان » وصامويل جونسون فى قصيدة « الزهور المتسلقة » يمجدان كل ما هو مرتبط بالانسانية بصفة عامة ، ويضيف ريتولدز إلى ذلك بأن الفن يسعى إلى التشبه بالطبيعة الكلية للوجود ، وأن عظمته لتزداد كلما صرف نظره عن التفاصيل التافهة للحياة اليومية وجرد نفسه من شوائبها ، ويبدو أن هذا كان أول مفهوم للتجريدية فى الأدب قام على أساس أن الادب هو اختيار لكل ما هو نبيل وعظيم فى الحياة وحذف كل ما هو تافه وسطحى ، بمعنى آخر تجريد الحياة من كل تفاهاتها وبلورتها فى مثل أعلى تهدف إليه ، والأدب خير ما يجسد هذا المثل الأعلى ، وهنا تكمن الريادة الحقيقية للفن الذى لايتبع الحياة ويسير فى ركبها ولكنه يقودها ويشق لها الطريق ، فحركة الانطلاق من الحياة إلى الفن هى حركة عكسية لتحويل المثل الأعلى إلى واقع معاش ، لأن الفن واقع حى وحياة متكاملة ، والعلاقة الجدلية بينه وبين الحياة تؤكد دوره الوظيفى الحيوى فى تطوير الحياة وتقديمها .

يمتد في صميمه نفس الطبيعة الوجدانية ، بل أن الجزئيات
التي تبدو على طرفي تقيض في الحياة نجدها تتناغم
وتتفاعل في الوحدة الفنية للشكل الأدبي من خلال الصراع
الدرامي ، أي أن الهدف الأساسي من الصراع الدرامي في
الأدب هو الوصول إلى التناغم أو الهارمونية أو التوافق ،
وبذلك يكون الفن قد سبق الحياة في هذا المضمار اعتماداً
على عنصر التجريد الذي يلجأ إليه الأدب دائماً في التخلص
من كل ما هو مشتت ومضيق للاحساس الجميل والنظرة
الشاملة للكون والأحياء .

السيرالية

إن كانت السيرالية تحاول الخروج عن الأمر الواقع
المعاش المعروف لدى كل البشر ، لكنها تتخذ من هذا
الواقع منطلقاً لكل شطحاتها وانطلاقها ، لأنه لا يمكن لأي
شيء أن ينشأ من فراغ أو عدم وبالتالي فإن السيرالية
تتعامل مع اللا واقع لكي تلقى بنظرة جديدة على الواقع
نفسه تزيد من معرفتنا به وتوثق من علاقتنا به ، لأن الفن
مهما حاول الدخول في عالم ناء من الاغراب والا واقسع
والخيال ، فإنه لا يمكن أن ينفصل عن الحياة الأم لأنها
مصدر حياته وإنما الانجاز الوحيد الذي يمكن للفن أن يقوم
به هو إيجاد علاقات جديدة بين جزئيات الحياة الموجودة
بالفعل ، وهذا الجزئيات الجديدة بدورها يمكن أن تغير من
نظرتنا إلى هذه الجزئيات بحيث تتحول إلى شيء جديد في
حياتنا وبهذا تتجدد الحياة باستمرار وتتجنب الركود والملل
والرتابة .

والسيرىالية تهذف الى تمزيق الحدود المألوفة لمواقع المعروف والمملوس عن طريق ادخال علاقات جديدة مضامين غير مستقاة من الواقع التقليدى فى الأعمال الأدبية . وهذه المضامين تستمد من الأحلام سواء فى ليقظة أو فى المنام ، ومن تداعى الخواطر الذى لا يخضع نطق السبب والنتيجة ، ومن هواجس عالم الوعى اللاوعى على السواء بحيث تتجسد هذه الأحلام الخواطر والهواجس المجردة فى أعمال أدبية يرى فيها لقارىء ما يدور داخل عالمه الخاص بحيث تتحول الى تجربة جمالية ممتعة تعيد الى نفسه المشوشة الاحساس التوافق مع العالم الخارجى والتناغم مع البيئة المحيطة ن طريق الفهم والوعى العميق وبذلك تنخفض عوامل صراع النفسى داخله الى أقل نسبة ممكنة مما يمكنه ن مواجهة الحياة بادراك وقوة لا تعرف الخوف أو التردد لذلك فان الأديب السيرىالى - شأنه فى ذلك شأن فنان التشكيل السيرىالى - يسمح لنفسه أن يقيم مله الفنى على أساس لا منطقى بعيدا عن التسلسل قائم على السبب والنتيجة ، بحيث يقترب الى أقرب سافة ممكنة من منطقة اللاوعى داخل القارىء ، لأنه لا ينده بأشكال أو أحداث مألوفة ، بل يقدم له كل يشير فى داخله من احساسات جديدة عليه .

ولكن لايعنى هذا أن الأعمال السيرىالية فاقدة للشكل الفنى الذى يمكن القارىء (من التعرف عليها فالفارق الوحيد بين الأعمال الواقعية والأعمال السيرىالية أن الأولى تعتمد على مضامين مألوفة للجميع ، بينما الثانية تعتمد على مضامين مألوفة للأفراد كل على حدة ، بحيث تختلف اختلافًا جوهريًا من شخص الى آخر ولكن كل منهما يرتبط بشكل فنى معين ، والا تحولت الأعمال السيرىالية الى مجرد حالات معروضة على المحلل النفسانى لانجد فيها سوى التشويش والتشتيت المميزين لنفسية المريض الفاقدة لعوامل التوازن ، بينما الفن يقوم بوظيفة مضادة لذلك لانه يعيد التوازن المفقود عن طريق التناسق بين جزئيات الشكل الفنى وخطوطه .

هروبوت ريد :

ويؤكد الفيلسوف وعالم الجمال الانجليزى هربرت ريد أن الرومانسية هى التمهيد الطبيعى للسيرىالية لأن الرومانسية تنطلق من الواقع لكى تحلق فى أجواء الخيال ، وهذا الخيال ليس سوى الاصطلاح القديم لكلمة اللاوعى الحديثة ، ولكن هناك من النقاد مايرى عكس ما يراه هربرت ريد ، فالرومانسية مجرد هروب من عالم الواقع لشدة وطأته ، بينما السيرىالية هى مواجهة هذا الواقع عن طريق اعادة تشكيله وإيجادعلاقات جديدة تتمشى مع ما يحس به الفرد تجاه مجتمعه ، ولكن

هناك ظاهرة تجمع المفكرين جميعا حول مفهوم محدد لسيريالية وهي انها اتجه يهدف الى ابراز التناقض في حياتنا أكثر من اهتمامه بالتألف ، ويرفض المنطق التقليدي الذي يقيد شطحات الأفراد وانطلاقاتهم في عالم اللاوعي ، فالوجود الانساني ليس مجرد شيء عادي ملموس يخضع لكل شروط العقلانية ، بل هناك من المجالات ما لم يصل اليها الفكر والعلم الانساني بعد . ولكن اذا كانت لسيريالية تجسد الروح الرومانسية فهي تلك الروح التي نتجت عن الدمار وتدهور القيم الانسانية الذي جاء في عقاب الحرب العالمية الاولى ، فقد قامت حركة مضادة لكل لقيم التقليدية التي أدت الى قيام الحرب ونادت بأنه توجد قيمة مطلقة في حياتنا المادية القابلة للتحويل التطور والتشكل وقد ساعد على هذا نظرية اينشتاين في النسبية والتي تؤكد ضرورة اهتمام الانسان بالنسب لجديدة التي تنشأ عن المتغيرات ، والا جرفه التيار كما حدث في الحرب العالمية الاولى لانه سيتهوّل الى ريشة في مهب الرياح بدلا من أن يكون سيد موقفه .

وبالاضافة الى نسبية اينشتاين فان نظرية فرويد في لتحليل النفس قد أوضحت أن ما اصطلح على تسميته بالمنطق المتناسق ليس سوى واجهة براقية تؤكد للانسان ن كل شيء له معنى عام يتفق عليه الناس جميعا ، بينما هناك في عالم اللاوعي عوامل خطيرة وحاسمة لا ترتبط بهذا المنطق المتناسق بأية صلة ، وهي عوامل لا تؤثر في

حياته بغير قصد من أي شيء . ولو كان عالم اللاوعي عند رجل مثل هتلر قد شكل بطريقة مختلفة عن الطريقة التي تشكل بها لتغير تاريخ العالم كله .

وتعود السيريالية أيضا الى الفيلسوف الالماني هيغل الذي نادى بأن كل بناء أو خلق لابد أن يقوم على تحطيم القديم وتدميره بحيث يتحول الى مادة صالحة لاقامة الجديد ، وعملية التحطيم هذه هي ما يقوم به الأدب السيريالي الذي يحطم العلاقات التقليدية بين جزئيات المنطق العام لبناء عالم جديد خال من التشويش والضياع بقدر الامكان .
متى وكيف ولدت ؟

والأصل المباشر للسيريالية هو (الداذية) تلك الحركة الأدبية التي قادها الفنان والمفكر الفرنسي تريستان تسارا عام ١٩١٦ ، والداذية كلمة ليس لها معنى ، فقد اخترعها تسارا بحيث تعني أي شيء ولا شيء في نفس الوقت ، وهي حركة تبحث عن المعاني والافكار الجديدة التي لم يحاول أحد الوصول اليها ، فالمنطق ليس سوى ما اصطلاح عليه البشر في فترة ما من فترات التاريخ ولكن بانتهاء هذه الفترة لم ينته المنطق بل ساد وحاول فرض نفسه على الفترات التاريخية التالية ، لكي تتجدد الحياة وتتحول الى وجود لا معنى له ، لأن المعنى الوحيد للحياة يكمن في الحركة المتجددة باستمرار ، وهي حركة ترفض القوالب التي

الدادية بالخروج عن كل ما هو مالوف ، فليس هناك أية شروط للانضمام اليها ولا مكان محدد للاجتماعات بل كانت تعقد فى الحانات والازقة والحوارى والميادين الجانبية وكان مسموح لأى شخص حاضر أن يقول كل ما يخطر على باله حتى ولو كان مجرد هذيان ، كوسيلة للخروج بكل ما هو جديد ، وان كانت هذه الحرية المطلقة سببا فى اختلاط الغث بالثمين الا أن الثمين الأصيل كفيل باثبات وجوده على مر الأيام .

ونشأ عن الحركة الدادية ما عرف فى ذلك الوقت باسم الحركة الادبية الاتوماتيكية أو التلقائية التى تترك الخيال دون أية روابط لكى يسطر على الورق كل ما يتناسب مع طبيعته . وقد بدأ عالم النفس الفرنسى أندريه بريتون عدة تجارب فى هذا الشأن عام ١٩٢٠ بمساعدة زميله نيليب سوبو ، بحيث حاول تأليف بعض القصص التجريبية وهو تحت تأثير التنويم المغناطيسى ، ثم تطورت التجارب الى التنويم المغناطيسى الجماعى ، بحيث يجتمع مجموعة من الأدباء تحت تأثير نفس التنويم ، لدراسة الفوارق لنفسية التى تنتج عن معالجة مضمون واحد من وجهات نظر مختلفة ، وفى الواقع فقد أحدث بريتون ثورة كبيرة فى هذا المضمار بعد ابتداء نظريته السيرىالية السيكلوجيه نام ١٩٢٤ بحيث دخلت بعد ذلك فى مجالات السياسة الاجتماع والاقتصاد ، ولم تقتصر فقط على الأسس النفسية

للأدب بحيث أثارت زوبعة وجدالا عنيفا تراوح بين أقصى الكاثر ليكية بكل تحفظاتها وأقصى الواقعية الاشتراكية بكل تطلعاتها .

المراحل الثلاث :

ويتمثل تطور السيرىالية فى مراحل ثلاث : المرحلة الاولى تقع فيما بين عامى ١٩٢٠ ، ١٩٢٤ وقد تميزت بالجانب الجمالى والتأكيد على القيم الفنية وأسلوب معالجة المضامين العامة والجديدة لكى تقوم بعملية استكشاف لعالم اللاوعى ، وأيضا فقد تميزت بالتأكيد على الجانب السياسى والبحث عن برنامج وضعى يصلح لتطوير المفاهيم الاجتماعية . وبين عامى ١٩٢٥ ، ١٩٣٠ تقع المرحلة الثانية والتى نادى بأنه لاخير فى أدب لايعتمد على التلقائية العفوية المتحررة من كل قيود التقاليد والقوالب القديمة .

ولكن المرحلة الثالثة التى استغرقت فترة الثلاثينيات تميزت بالاعتدال والبحث عن الامةولية فى ضوء المعقول بحيث لا يتحول الميدان الادبى الى مجال لكل من هب ودب ، لانه مهما كانت التلقائية العفوية مستحبة فلا بد من وجود التقاليد التى تنظمها ، والا اختلط العاقل بالنايل ودخل الفن فى دوامة قد تقضى على شخصيته المميزة ، ولذلك فعلى الأديب السيرىالى أن يقيم أعماله على أرض تقف فى منطقة ما بين عالم الوعى واللاوعى فهو لايتعامل مع اللاوعى على

حدة ، وإنما عليه أن يظهر العلاقة الجدلية بين الاثنين ،
والنتيجة الطبيعية التي تنشأ عن هذا التفاعل ، بهذا يشارك
الأديب السيريالى فى صنع الحياة فى مجتمعه ولا يتحول الى
مجرد مختر للاوهام والهواجس والشطحات . وقد تفرع
عن هذه المرحلة الثالثة مفاهيم جديدة للسيريالية منها مفهوم
(أدب الاغراب أو التغريب) وهو المفهوم الذى يقول أن
فقدان الاحساس بالغريب ينتج عن التعود والرتابة والركود
لان الشئ يتغير بتغير النظرة اليه . وأيضا فاننا نجد
مفهوم (أدب الشطحات الموضوعية) الذى يؤكد أن
الموضوعية موجودة فى الأدب الواقعى كما هى موجودة فى
الأدب السيريالى ، وإنما الفارق يكمن فى المعالجة ، وأيضا
نشأت عن هذه المرحلة ما يعرف الآن باسم الكوميديا
السوداء التي تجعلك تضحك حتى ترى مأساة الحياة عن
قرب وتحاول معالجتها وتخفيف وطأتها .

الحرب العالمية الثانية :

وان كانت فرنسا هى الام التي رعت الحركة
السيريالية منذ مطلع القرن الحالى بحيث أصبحت باريس
مصدرا لكل مفاهيم السيريالية ، الا انه بسقوط فرنسا
فى الحرب العالمية الثانية هاجرت السيريالية عن مسقط
رأسها فى باريس الى أمريكا مع هروب فناني السيريالية
الفرنسيين من وجه النازى الى أمريكا ، ويبدو أن المزاج
الأمريكى لم يكن مستعدا للتأثر بهذه الحركة بسبب العزلة

التي انتهجتها أمريكا بينما كانت السيريالية نتاج حضارة
معقدة ومتقدمة عن تلك التي كانت تسود فى فترة ما بين
الحربين وبذلك كان الأدب الأمريكى يملك من الحصانة
الطبيعية ما يمنعه من استيعاب هذه المفاهيم المستحدثة ،
ولكن بالرغم من هذا فقد تأثر بعض كتاب المسرح والشعر
بهذه الاتجاهات ولكنهم لم يدخلوا فى نطاق الأدب
السيريالى على الاطلاق ، ولعل الكاتب المسرحى ثورنتون
وايلدر خير من يمثل هذه التأثيرات فى مسرحية « جلد
الانسان بين الأسنان » التي كتبها عام ١٩٤٢ ، وهى
مسرحية لا ترتبط بالأشكال القديمة التي أرسى تقاليدھا
أبو المسرح الأمريكى يوجين أونيل ، بل تنجح الى الحيال
الجامح والصور المغرقة فى الاغراب والعنف الناتج عن
شطحات اللاوعى عند الشخصيات ، ولكن بقية الأدباء
الأمريكيين ظلوا يكتسبون على نفس النسق التقليدى دون
استيعاب حقيقى للفنانين الفرنسيين الذين هاجروا الى
بلادهم .

مسرح العيث

وبعد مسرح العيث الابن الشرعى للسيريالية الأم ،
فقد عادت الزعامة لباريس بعد انتهاء الحرب العالمية
الثانية واستأنفت رعايتها للفن السيريالى ، وكان التطور
الطبيعى للسيريالية هو مسرح العيث الذى حمل لواءه
صمويل بيكيت ويوجين يونسكو وأرتور أداموف ، والرواية
الفرنسية الحديثة التي عرفت باسم « الرواية الضد » والتي

العبثية

لا شك أن أى اتجاه أدبي عبارة عن نتاج المرحلة الحضارية التى يمر بها أى مجتمع . وقد مر المجتمع الأوروبى بمرحلة عصبية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية تحطم فيها كثير من الأصنام وانهار فيها العديد من التقاليد التى كانت تعد من المقدسات التى لا تمس . منها على سبيل المثال أن الإنسان مخلوق منطقي معقول ولا يصدر عنه إلا كل منطقي ومعقول ، بينما أثبتت الحرب العالمية الثانية أن كل شيء بناه الإنسان من حضارة وتراث يمكن أن ينهار فى لحظات بفعل إنسان آخر مثل هتلر . هكذا الإنسان يمكن أن يتراوح فى فكره وسلوكه بين النقيضين ولا يحكمه فى هذا إلا قليل من المنطق والمعقولة بينما يمثل العبث والوحشية والتدمير وانعدام المعنى الجزء الأكبر من فكره وسلوكه . لذلك أصبح من العبث البحث عن

حمل لواءها الآن روبر جرييه ومارجريت دورا وناتالى ساروت وروبير بانجيه وميشيل بوتور .
وقد هاجم الناقد الفرنسى كلود موريك فى كتابه «للا أدب المعاصر» فن العبث عامة وأدب بيكيت خاصة عندما قال أننا لا نعرف من بيكيت شيئاً محققاً أو واضحاً ولا نفهم شيئاً مما يقول على حقيقته ، وينضم الناقد أندريه ماريسل الى موريك فيقول : (يبدو لنا أن الهدف الرئيسى لصمويل بيكيت هو كتابة «العمل الأدبى الذى لا يكتب» الذى لا يمكن تأليفه ، إنها محاولة نحو المستحيل ، وهى مأساة فشل لا مفر منه : مجرد أكوام من الخطب تحترق وتملأ الجو دخاناً فى أرض مبهمه مجهولة) .
ولكن ماريسل يعود ليؤكد ارتباط السيرىالية الحديثة بالتطوير الطبيعى للفنون فيقول : ان الطراز الجديد من الرواية أو اللارواية يهدف الى اقناع القراء بضرورة الاعتراف بموقف الإنكار الذى وقفه هذا الاتجاه من التقليد الفكرى الإنسانى العام ، وهذا الإنكار بدأ قبل الحرب العالمية الثانية ، وصمويل بيكيت يدعونا الى الاعتراف بمذهب من سيقوه من السيرىاليين الثائرين ، ولا شك فان هؤلاء القصصيين الذين كرسوا جهودهم لانشاء أعمالهم الأدبية على أساس ضخيم من الجرأة والشجاعة قد أحدثوا ثورة حقيقية فى تاريخ الأدب ، وجدير بالملاحظة أن جهودهم هذه انتهت الى عكس ما أرادوا : انتهت الى تأكيد سلامة الأسس التقليدية الإنسانية والفنية التى سار عليها الناس منذ أقدم الأزمان .

معنى منطقي متماسك لدل ما يقوم به من تصرفات .
فأحيانا يبدو في منتهى الحكمة والكياسة وأحيانا أخرى
يتحول الى شهوة عمياء لاتحكمها سوى قوانين الطبيعة
الصماء بصرف النظر عن أية اعتبارات حضارية أو
إنسانية . من هنا كانت نشأة مذهب العبث في الأدب
الأوروبي وانتقال عدواه الى الآداب العالمية المعاصرة بصفة
عامة وخاصة في تلك الدول التي عانت الأمرين من
الحرب العالمية الثانية .

فقد عبر الاتجاه العبثي في الأدب تعبيراً وافياً عن
انعدام المعنى وراء السلوك الإنساني في العالم المعاصر الذي
فقد كان وحدة تمنح الاحساس بالانسجام والتوافق . وقد
نسب الى آرثر ميللر أنه قال وهو يتحدث عن المسرحية
الأمريكية المعاصرة : « أعتقد أننا بلغنا في أمريكا نهاية
مرحلة من مراحل التطور لاننا نكرر أنفسنا سنة بعد
سنة وفقدت المضامين كل معنى لها ، ولا يبدو أن هناك
من يلاحظ ذلك » كما تحدث أيضاً عن : « ضيق مجال
الرؤية » و « عدم التمكن من وضع نظرية درامية شاملة
تفسر مقومات عالمنا المعاصر مما أدى الى العجز عن تقديم
العالم بأسره على المسرح وهزه حتى أعماقه ، هذه المهمة
التي كانت دائماً هدف الدراما العظيمة . ورغم أننا الآن
عاجزون عن التمييز بين المضمون الإنساني الشامل والمضمون
التافه الصغير ، ووجهة النظر الرحبة العميقة ، والضيقة

السطحية ، الا أننا لانزال خاضعين تماماً للاحاسيس التي
تثيرها هذه المضامين بصرف النظر عن قيمتها ونوعيتها .
وهذا يدل على أننا فقدنا القدرة على رؤية الأشياء بحجمها
الطبيعي . وذلك من الاعراض الأساسية للانحطاط الفكري
الذي لم تتخلص منه الإنسانية عبر تاريخها الطويل .

الإنسان والآلة :

ولكن قضية العبث اكبر من ذلك ، فهي مرتبطة
ارتباطاً عضوياً باستخدام الآلة على أوسع نطاق وخاصة
في عالمنا المعاصر ، وقد أدت القوة الهائلة التي امتلكتها
الآلات التي لانعرف عنها شيئاً ، وشعور أكثرنا بأنه
قد وقع في شرك وظائف لاتزيد عن أن تكون جانباً ضئيلاً
من عملية ضخمة ، كل هذا أدى الى وضع لايسمح لنا
بفهم مغزاها أو أسلوب سيرها ، وسيطرة احساس العبث
والضياع على الإنسان المعاصر نتيجة لسيطرة الآلة على
حياته ، فقد ابتكر الإنسان الآلة حتى تكون في خدمته
ثم انقلب الأمر في عيشة مضحكة مؤلمة بحيث أصبح
الإنسان في خدمة الآلة . وتحول الناس بالنال الى ترويض
في الآلة الاجتماعية الكبيرة بفعل التخصص ، كل يعيش
في قوقعته ومشكلاته لا يكاد يجد لغة يخاطب بها زميله
في العمل أو جاره في السكن . حتى أن الشاعر الألماني
هايني عبر عن هذا العصر الآلي بقوله : « لقد أصبحت
الحياة مفتتة أكثر مما ينبغي » .

ومع تضخم المشكلات وتعدد الحياة بدأ العالم بأسره كأنه أكاداس مختلطة من الشظايا ، انسانية وغير انسانية ، عتلات وأياد ، عجلات وأعصاب ، حوادث يومية تافهة وأحداث مثيرة عابرة . وأصبح خيال الانسان عاجزا عن التأليف بين آلاف التفاصيل المتباينة التي يلقاها يوميا مما أفقد حياته معناها وبالتالي الهدف الذي يعيش من أجله . وقد جاءت مدرسة العبث في الأدب نتيجة لهذه المحنة التي يمر بها الانسان المعاصر ، وهي مدرسة أدبية ترى من وظيفتها أن تحارب العبث الذي يجتاح حياة الانسان عن طريق تجسيده في أعمال مسرحية وروائية وشعرية . فخير دواء لأمراض هذا العصر المعقد هو تشخيص الداء حتى يبحث الانسان عن الطريق الخاص به للتخلص منه ، وخاصة أن داء العبث وانعدام المعنى يسرى في العقل الباطن بحيث يصعب على الانسان تحديد ملامحه وتحليل أسبابه . وبذلك يكون أدب العبث مرآة تعكس وتكبر ما يعاني منه انسان النصف الثاني من القرن العشرين ، سواء كان يعاني من التفكك أو التشتت أو امتزاج الأفكار غير المتجانسة أو فقدان وضوح الرؤية أو عدم القدرة على تحديد الوسيلة والغاية ، أو على الفصل بين الواقع والخيال ، أو التكرار الناتج عن الافتقار الى الأفكار الجديدة . الخلاقة ، أو الرتابة التي تحول الحياة الى مجرد وجود بدائي لا طعم له ولا معنى .

وسلوك الشخصيات في مسرحيات العبث ورواياته هو نتيجة درامية للتفاعل بين اضطراب التفكير والشعور مما يفقدهم الإرادة الذاتية ، فنجدهم يتحولون من عمل الى آخر ، ويشنقون من فكرة الى أخرى بدون سبب منطقي معقول ، بينما نجدهم في أحيان أخرى يقررون الاستقرار في وضعهم الراهن في حين أن الظروف الملحة تستدعي تغييرا . بهذا الأسلوب تتصرف معظم الشخصيات في مسرحيات صامويل بيكيت ويوجين يونسكو وآرثر آدموف . وهو أسلوب سلوكي ناتج عن تقطع سلسلة التفكير المنطقي وانتفاء السببية التي تضع الفكرة في مكانها الصحيح من السلسلة ، وهذا بدوره ينعكس على أسلوب الكلام والحديث حيث تكثر الجمل والتراكيب التي لا تخضع لأية قواعد في النحو والصرف ، بل أن الكلمات ذاتها تتحول الى مجرد أصوات مدغومة مثل تلك التي تصدر عن الطيور والحيوانات . وهذه الفوضى الفكرية واللغوية تؤدي الى وجود الأفكار التي لا رابط بينها في كلام الشخصية الواحدة في لحظة معينة . وطالما أن الشخصية غير قادرة على التماسك الفكري فهي بالتالي غير قادرة على الاتصال بالشخصيات الأخرى ، فكل شخصية تعيش في واد رغم وجودها الفعلي مع باقي الشخصيات ، وكل شخصية تنشغل بفكرة قد تكون نقيض الفكرة التي تنشغل بها الشخصية التي تتحدث اليها .

ولكن هل معنى هذا أن الأعمال الأدبية التى تنتمى الى مدرسة العبث تفتقر الى الشكل الفنى المحدد والمتعارف عليه ؟ بمعنى آخر هل تحولت الفوضى الفكرية واللغوية التى يحتويها المضمون الى فوضى دمرت كل معالم الشكل الفنى والاتجاه الأدبى الجديد بحكم «العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون ؟ غى الواقع أن أدباء العبث يحاولون القيام بنفس المهمة القديمة التى قام بها أدباء المذاهب التى سبقتهم وان حاولوا أن يحيطوا أعمالهم بالإبهار والحدة والأغراب فنجح لا نتصور وجود عمل أدبى بدون شكل فنى يميزه ويمنحه الذاتية والاستقلال بين مختلف الأعمال الأدبية ، السابقة والمعاصرة على حد سواء .

ولذلك فإن مهمة أدباء العبث تتركز فى تشكيل أعمالهم من خلال الربط بين المتناقضات بحيث يبدو اللامعنى الكامن وراء هذا التناقض ، أى أن معنى العمل الأدبى يتركز فى إبراز اللامعنى حتى يمكن تحويله الى تكوين منطقي متمسق . ولهذا يقول يونسكو أن الحركة النفسية تحل محل مطابقة الشخصيات للمواقع ، ولذلك يختفى الحدث التقليدى والتسلسل السببى والتصنيفات الدرامية الأخرى من ملهاة أو مأساة ، فالمأسوى يصبح هزليا ، والهزلى مأسويا ، بحيث تختلط المعايير التقليدية التى لا يعترف بها عالمنا المشوش .

والشكل الجديد يعتمد على التجسيد الدرامى لعبث الوجود أو رهبة الفراغ فى الكون ، رهبة تكاد تقضى على كل تفكير عقلانى متماسك ، ويعتمد الشكل الجديد أيضا على تصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ والعبث ليس عن طريق المنطق العقلانى التقليدى ولكن عن طريق تجارب معزولة فى فراغ بعيدا عن التجربة الانسانية الشاملة التى أقد لا يكون لها أى وجود على الإطلاق . فاللامح الأساسية للشكل العبثى تنبع من أعماق النفس الانسانية المرتاعة أمام عجزها عن ادراك الهدف الحقيقى من وجودها ، ولذلك يستعين هذا الأدب بالايحاءات الفرويدية التى تتخطى عالم المنطق المتعارف عليه ، كالأحلام مثلا . بل أن الشكل العبثى يستحدث ما يناسب طبيعته من وسائل تعبيرية ، كأن تخاطب شخصيات المسرحية زائرين غائبين ، وأصدقاء خياليين ، أو توجه حديثها الى الكراسى الخالية ، أو تفقد القدرة على التمييز بين الحلم والحقيقة ، وقد تكرر نفسها دون أن تدري ، أو تنقمص فى أقوالها وأفكارها وأفعالها شخصية أخرى قد تكون مناقضة لها تماما ، أو تتحول الى مجرد صدى لشخصية أخرى ، أو تتراوح بين التفكير العاقل والسلوك الجنونى ، أو تنصرف فى منطقة ما بين الذاكرة الواعية وبين فقدان الذاكرة كلية .

ولذلك فالشكل الجديد لهذا الأدب ليس مجرد عبث فى حد ذاته ولكنه تجسيد درامى لمفهوم العبث بوسائل فنية مستحدثة تتجاوز حدود المنطق المألوف وملامح الأشكال التقليدية السابقة .

ومدرسة العبث لم تأت من فراغ بل لها من الجذور القوية فى الأدب العالمى ما يؤكد أنها ليست مجرد بدعة طارئة ، فالذى لاشك فيه أن المذهب التعبيرى الألمانى بما أفاد من طرق التصوير اللاشعورية قد أثر تأثيرا مباشرا فى التشكيل الفنى لهذا الاتجاه الأدبى الجديد ، بل أن المذهب السيرىالى الفرنسى يعد الأدب الشرعى لأدب العبث ، وذلك بما يحويه من تجسيد لشطحات العقل الباطن ، وهلوسة عالم الأحلام الزاخر بالهواجس والآمال والآلام . والناقد ارنست فيشر يحاول ارجاع أصول أدب العبث الى المذهب الرمزى الفرنسى وخاصة الى الشاعر رانبو . يقول فى كتاب « ضرورة الفن » :

« ان الاسلوب الذى ابتدعه رانبو ، والذى تتجمع فيه شظايا هذا العالم المشوش ، من الجمال والقبح . والروعة والابتذال ، والاسطورة والواقع ، وذلك فى تعاقب خيالى كما يحدث فى الأحلام . وفى جرأة كجرأة العالَم الذى يسعى الى ايجاد عنصر كيميائى جديد ، هذا الاسلوب أحدث ثورة فى الشكل التقليدى للقصيدة الشعرية . ان الشعر الجديد ، بما فيه من مونتاج يؤلف بين شظايا غير متجانسة ، وما فيه من اتجاه فكرى نحو العبث ، سواء كان ذلك فى القصائد الأخيرة لريلكه أم فى شعر جوتفريد بن ، فى انتاج أذرا باوند أو اليوت أو ايلوار أو أودن أو البرتى ، انما ينبع كله من رانبو وانها لتكون

حذقة أكاديمية أن نمضى فى ذرف الدموع على تحطيم العقيدة التقليدية ، وهذا التخلي عن الشكل ، وذلك الانطلاق الجامح للخيال . ولاشك فى أن هذا التطور هو نتيجة طبيعية من نتائج العبث الذى بدأ يجتاح العالم بعد الحرب العالمية الأولى . لكن من الواجب علينا أن نؤكد أيضا أنه فتح الطريق أمام ثروة هائلة من الامكانيات ومن التجديد فى وسائل التعبير . »

صامويل بيكيت :

ويعد بيكيت رائدا لمدرسة العبث لان نشاطه الأدبى لم يقتصر على المسرحية فقط بل امتد الى الرواية والأشكال الأدبية الأخرى ، أما يونسكو وأداموف فقد اقتصر نشاطهما على المسرح ، ولناخذ ثلاثية بيكيت الروائية دليلا على أن أدب العبث لم يكن مجرد بدعة مسرحية طارئة ولكنه اتجاه فنى استطاع أن يعالج الأشكال الأدبية الأخرى مثل الرواية . تنقسم الثلاثية الى ثلاثة أجزاء ضخمة . فى الجزء الأول نجد الراوى يدعى مولوى ، وفى الثانى يدعى مألون وفى الثالث يخفى الراوى ليحل محله صوت يبعث فىنا الخوف والرغبة لشعورنا أنه قادم من عالم لانعلم عنه شيئا ، فهو يتحدث عن شخصيات ليست لها أسماء وأحداث ليست لها بدايات أو نهايات . ولذلك كان عنوان الجزء الثالث من الثلاثية : « الذين لا اسم لهم » ومع هذا فالصوت الذى يتحدث فى الأجزاء الثلاثة

هو نفس الصوت سواء كان الراوى موجودا أو مختفيا أو يحمل أسماء مختلفة . فالصوت واحد ونغمته واحدة ونظرته الى الحياة لا تتغير من بداية الجزء الأول الى نهاية الجزء الثالث .

ويمضى بنا السرد الروائى فتتوالى المواقف والشخصيات يغطى بعضها على بعض ، فاذا عاد بعضها الى الظهور كان ذلك فى صورة جديدة بعض الشيء ولكنها لاتشبه الأولى الا من بعيد ، وهذه الشخصيات كلها تتحرك فى جو غامض مبهم لا ينتمى الى عالم الواقع فى شيء بل كأنها الأطياف التى تسرى فى الأحلام أو الأشباح التى تجثم على صدر النائم فى الكوابيس . وهذا يتضح بصفة خاصة فى الجزء الثالث الذى يعلّق عليه كلود موزياك فى كتابه « اللادب المعاصر » فيقول :

« فى هذا الجزء الثالث يتحدث نفس الصوت مرة أخرى ، ولكن من العالم الآخر أو من عالم العدم كما يقول بيكيت . فيبدأ الحديث من الفراغ اللانهائى . من المتحدث ؟ من أين يتحدث ؟ متى بدأ الحديث ؟ لاندري . فى الصفحات الأولى نشعر وكأن هذا الصوت سيكشف لنا حقيقة أمره ، وانه سيخبرنا بعد طول عناء عن صاحبه وعن مولوى وعن مالون ، ولكن لا ، ان بيكيت كاتب مرهق لا يحب أن يريح قارئه أبدا ، لا يكاد يمضى فى الحديث حينما حتى يستطرد فى حكايات وذكريات واكتشافات وأكاذيب عن نفسه حتى يدرك القارئ السأم

نستطيع أن نستنتج من هذا أن كتابات بيكيت بصفة خاصة ، وكتابات أدباء العبث بصفة عامة أشبه بالغاز دون حلول ، أو أسئلة دون اجابات ، وهم يشعرون أنهم غير مكلفين بالرد عليها ، وفى الحالات التى يتكلفون عناء الرد ، فان هذا الرد يجرى أغمض من السؤال نفسه وبذلك يخلقون لنا مشكلة جديدة وفى الواقع فانهم يهدفون عمدا الى هذا لان الرد يجب أن يأتى من جمهور القراء أو النظارة ، فقد مضى الوقت الذى يكتب فيه العمل الأدبى حاملا فى طياته السؤال والجواب فى آن واحد من أجل القارئ أو المتفرج الكسول الذى لا يريد التفكير واستعمال ذلك العقل الذى منحه الله اياه . فعدم استعمال هذا العقل وترك الصدا يغطيه من كل ناحية هو أكبر مصادر العبث فى حياتنا ، ولذلك تحول الناس الى مخلوقات غريبة تدور فى أذهانها أفكار شاذة غير مترابطة . تماما مثل شخصيات بيكيت التى تعيش خارج المنطق والقانون والزمن بحيث يتعذر علينا التعرف عليها كبشر يعيشون فى عالم معقول .

من هنا كان الهدف الذى يسعى أدباء العبث الى تثبيته فى أذهان القراء والمتفرجين ، وهو انه من الصحى عصبيا ونفسيا وعقليا أن نواجه العبث فى حياتنا بكل صراحة وأمانة وأن نتعرف على أسبابه وخصائصه حتى نستطيع أن نتفاداه أو نتخلص منه ، ورسالة الأدب الانسانى الأصيل هى مواجهة الانسان بكل حقائق حياته

المحتويات

١٣	نكلاسيكية
٢٤	الرومانسية
٣٥	الواقعية
٤٦	المثالية
٥٨	الصوفية
٧٢	الانسانية
٩٢	الفن للفن
١٠٦	الرمزية
١١٨	الطبيعية
١٢٨	التعبيرية
١٣٨	الانطباعية
١٥١	الوجودية
١٦٥	العذمية
١٧٧	الميتافيزيقية
١٩٢	العقلانية
٢٠٦	القومية
٢١٩	التجريدية
٢٢٩	السريالية
٢٣٩	العثية

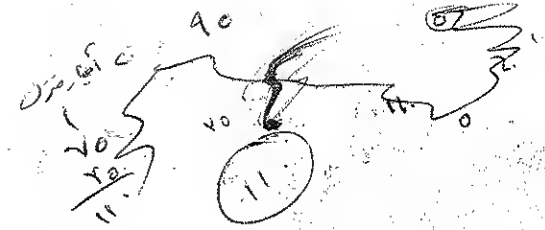
مهما كانت مرة أو مفزعة ، أما الأدب التجارى فهو
 الذى يحرص على تقديم مهرب مؤقت للانسان من مشكلاته .
 ولكن هذا لن يساعده فى شئ لأن الهروب من المشكلة لن
 يلغيها ، ولذلك على الأدب الواعى الجاد أن يتفادى سلوك
 النعامة التى تدفن رأسها فى الرمال ظنا منها أن الصياد
 لن يراها . ومن الواضح أن أدب العبث من الاتجاهات
 التى تهدف الى تخليص حياة الانسان من التشبثات
 والنشويه وانعدام الرؤية وفقدان المعنى وكل الرواسب
 والشوائب والتناقضات والصراعات والهواجس التى تحرم
 الانسان من الحياة المتناسقة الزاخرة بالمعنى الإنسانية
 وظلالها الواوفة .

و نفسر
يحمل
نظرته
جزء ال
وي
الشخصه
ظهور
تشبيه
حرك في
كانها
جثم على
اصمة في
تابه »
»
خرى ،
ول بيك
تحدث
الصفه
الحقيقه
عن مولو
هق لا
حديث
اكتشافا،

70.

٢٣

THE UNIVERSITY OF JORDAN
THE LIBRARY
NOVEMBER 2004



خطاب القيمة المضافة للمساهمة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٧٧/٤٠٠٥
ISBN ٩٧٧ ٢٠١ ٣٤٣ ١